

لجنة الفنون التشكيلية

الحركة الفنية التشكيلية المصرية

(الستينيات والسبعينيات)

ثلاث دراسات

هبة عزت حافظ

خالد البغدادي

يوسف ليمود

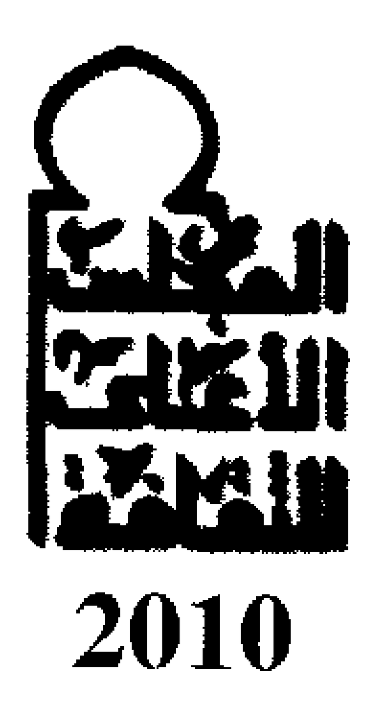
تقديم: صبري منصور

المجلس الأعلى للثقافة

الحركة الفنية التشكيلية المصرية
(الستينيات والسبعينيات)

ثلاث دراسات: هبــة عــزت
خالد البغدادى
يوسف ليــمود

تقــــــــديم: صبري منصور



2010

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الحركة الفنية التشكيلية المصرية - (الستينيات والسبعينيات)
دراسة: هبة عزت، خالد البغدادى، يوسف ليمود؛ تقديم: صبرى منصور
ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠
٢١٢ ص؛ ٢٤ سم.
١- الفن - تاريخ ونقد
٢- الفنون التشكيلية
(أ) عزت، هبة (دارس)
(ب) البغدادى، خالد (دارس مشارك)
(ج) ليمود، يوسف (دارس مشارك)
(د) منصور، صبرى (مقدم)
(هـ) العنوان ٧٠٩

رقم الإيداع: ٢٠١٠/١٣٦٣١
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-704-140-9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة **ت:** ٢٧٣٥٢٣٩٦ **فاكس:** ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
www.scc.gov.eg **Tel.:** 27352396 **Fax:** 27358084

المحتويات

الفن المصري الحديث في الستينيات والسبعينيات

من أين بدأ؟ وإلى أين وصل؟

تقـــديم

صبري منصور

سيظلُّ النقدُ الفني عاملاً هامًا من عوامل نمو وازدهار الفنون التشكيلية، فهو صوتها الناطق، ولسانها المعبر، كما أنه ضابط إيقاعها ومنظِّم حركتها، والكاشف عن خفاياها وأسرارها، وكما كان ناقدنا الكبير الراحل بدر الدين أبو غازي يقول بأنه لا يمكن خلق نهضة فنية إلا إذا واكبتها نهضة في النقد، فالفنان الكبير في حاجة إلى الناقد الكبير.

ولأن مجال النقد التشكيلي مجال صعب، يتطلب من صاحبه جهدًا ثقافيًا متميزًا، حين يترجم مفردات الشكل إلى لغة مكتوبة، بالإضافة إلى إلمام عميق بالجوانب التاريخية، والعوامل الاجتماعية، وتاريخ الفن القديم والمعاصر، فإن قليلين هم القادرون على ولوج عالمه، ومواصلة دربه بإصرار وثبات.

ولقد أولت لجنة الفنون التشكيلية النقد الفني رعاية واهتمامًا ضمن أنشطتها، إدراكًا منها لدوره الفاعل والمؤثر في الحركة الفنية، وعلى مدار دورتين أقيمت ندوة عن الناقد الراحل مختار العطار، ثم ندوة لتكريم الناقد نعيم عطية احتفاء بعطائه النقدي المتميز، وفي شهر مايو من العام الماضي أقيمت ندوة عن الناقد بدر الدين أبو غازي بمناسبة مرور خمسة وعشرين عامًا على رحيله، وصدر كتاب يضمُّ مجموعة دراسات وبحوث تناولت الجوانب المختلفة لمنهجه النقدي، وأسفرت الندوة في نهايتها عن توصية بإقامة مسابقة في النقد، تشجيعًا وترغيبًا للعاملين في هذا المجال الثقافي.

وجاء اختيار موضوع المسابقة "دراسة نقدية لمسار الحركة الفنية التشكيلية المصرية خلال عقدَي الستينيات والسبعينيات" رغبة من اللجنة في تسليط الضوء على فترة زمنية لم تَحْظَ حتَّى اليوم بالدراسات الكافية التي تصل أجزاء الصورة المتفرقة، لتقدم مشهدًا واضح المعالم لفترة تحوُّل ثقافي هامٍّ في تاريخ مصر المعاصر.

دراسة نقدية لمسار الحركة التشكيلية المصرية

خلال عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين

هبة عزت

مقدمة

إن الدارس لتاريخ الحركة الفنية لن يتصور صورة سليمة متكاملة عن التيارات والمذاهب الفنية في فترةٍ ما إلا إذا ألم أيضًا بالمذاهب والعقائد والمفاهيم الفلسفية التي زاملتها بل ومهدت لها طريق الظهور. ولقد ارتبط الفن منذ بدأت الحضارة بفكـــــر وثقافة المبدع سواء كانت تلك الثقافة هي ديانة وثنية أو عقيدة سماوية أو توجهًا اتخذته وفرضته السلطة الحاكمة أو فكرة فلسفية سيطرت على نظرة الفنان للوجود وشكلت أسلوبه في التعبير الفني، أو اتجاهًا فلسفيًّا ساد حتى اتخذ ثوب المطلق أو القاعدة.

والاتجاه الرئيس لهذا البحث هو تحليل نماذج من فن التصوير المصري في مصر خلال فترة عشرين عامًا هي الحيز الزمني من عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٠ وذلك التفسير قائم على أن لكل فنان قيمًا وثقافة معينة تحكمه وهذه القيم الحاكمة للفنان تتأثر أساسًا بالواقع السياسي والاجتماعي ولا تنفصل عنه. وذلك دون أن نهمل التميز والموهبة الفردية والأسلوب المميز لكل فنان، وبهذا يصبح من اليسير تحليل أي إنتاج فني في ضوء القيم الثقافية المسيطرة على المجتمع في ذلك الوقت والنابعة من المتغيرات السياسية والاجتماعية.

والفترة محل البحث تزخر بالمتغيرات والتحولات السياسية والاجتماعية مثل: قرارات ١٩٦١ الاشتراكية وبناء السد العالي وهزيمة يونيو ١٩٦٧ وحرب الاستنزاف ثم بعد ذلك نصر أكتوبر ١٩٧٣ ومعاهدة السلام مع إسرائيل، ثم عمليات الانفتاح الاقتصادي، والحراك الاجتماعي. ولقد عبر الفن التشكيلي عن كل هذه التغيرات وترجمها في أعمال فنية صادقة تؤكد مدى تفاعل الفنان التشكيلي المصري مع أحداث الوطن الجسام، وسوف نوضح ذلك في الفصلين الأول والثاني

من هذا البحث في تتبع موجز لحركة الفن التشكيلي المصري، أما في الفصل الثالث فسيتم تحليل ونقد بعض الأعمال التشكيلية لبعض الفنانين المصريين الذين تأثرت أعمالهم بالمتغيرات السياسية والاجتماعية، في الفترة محل البحث.

والمنهج الذي سنتبعه في هذه الدراسة يستفيد مما عُرف بمنهج "التأريخية الجديدة " **New historicism**، وهو المنهج الذي يتناول الفن بجميع أشكاله أدبًا أو فنًا تشكيليًا أو غيرهما باعتبار هذه الأعمال هي أحداث في العالم الاجتماعي والظروف التاريخية والمكانية والحياة الإنسانية في مواقع إنتاجها وتفسيرها وتأثيرها، وأن دور النقد تحليل الصلات المتعددة التي تربط تلك الأعمال ومؤلفيها بالثقافة والسياسة والمجتمع.

أطلق هذا المصطلح على مجموعات أو تجمعات من النقاد وأصحاب النظريات الذين رفضوا المناهج التزامنية أو الآنية **synchronic** المستعملة في دراسة الثقافة والأدب، وهي المناهج التي ارتبطت بالبنيوية، ومن ثم حاولوا التوصل إلى إجابات مقنعة للعديد من الأسئلة أو المشكلات الناشئة عن التضارب بين المناهج الجمالية والمناهج الثقافية والمناهج التاريخية المستعملة في دراسة شتى ألوان الفنون.

وقد كان لكتابات **ميشيل فوكوه Michel Foucault**، و**رايموند وليامز Raymond Williams**، و**ستيفن ج. جرينبلاط Stephen Greenblatt** تأثير كبير في هذا المجال، ويصف الأخير التاريخية الجديدة بأنها منهج لا مذهب، وأن دراسة عملٍ فني ما، يجب أن تتضمن مقصد الفنان، ونوع العمل الفني، والأوضاع التاريخية، لأنها جوانب اجتماعية وآيديولوجية، ولا بد من أخذها في الاعتبار عند تقييم هذا العمل الفني".

وسوف تتناول الدارسة بالتحليل النقدي بعض الأعمال التشكيلية لبعض الفنانين المصريين وسيتم ذلك بتثبيت عناصر التصميم الأساسية: كالنقطة والخط، والشكل، والحيز أو الفضاء، والمنظور، والألوان، والتنظيم الكلى، والشكل المركَّب، والشكل البسيط.

والصور الفوتوغرافية للأعمال التشكيلية المرفقة بالبحث تم تصوير بعضها من متحف الفن الحديث بالقاهرة، بواسطة الباحثة وأحد المصورين، وبتعاون السادة العاملين هناك، والبعض الآخر مصور من المراجع كالكتب والدوريات التشكيلية، وسوف يذكر ذلك ببيانات تلك الأعمال.

وهذه الدراسة بوجه عام هي تمجيد ومساهمة متواضعة في توثيق دور الفن التشكيلي المصري في التفاعل والمشاركة في المتغيرات الاجتماعية التي صنعت تاريخ هذا الوطن.

الفصل الأول

الحركة التشكيلية المصرية في عقد الستينيات من القرن العشرين

الحركة التشكيلية في عقد الستينيات:

لا شك أن ميلاد حركة الفن الحديث في مصر يمثله جيل الرواد ومن سار على دربهم من الجيل الثاني، وأن انطلاق الفكر والتطلع إلى التمرد والتجديد الفلسفي مع الاستفادة من منجزات الحضارة الغربية يمثله جيل الجماعات الفنية في الأربعينيات، وما أسفر عنه في الخمسينات من امتلاك الوعي والرؤى والأساليب، فإن عقد الستينيات يمثل مرحلة النضج والازدهار في تطور هذه الحركة، كان هذا التطور نتيجة منطقية للتحولات الاجتماعية والسياسية العارمة التي حدثت منذ أوائل الستينيات متمثلة في: تحقيق العدالة الاجتماعية والتنمية والتحرر الوطني باستقلال مصر وقيام الوحدة العربية وبزوغ مفهوم القومية العربية وتأميم قناة السويس، ومشروع السد العالي ونهضة التصنيع، كان لهذه التحولات أكبر الأثر في تشكيل تلك النهضة الفنية والثقافية التي تميز بها عقد الستينيات، فكان حصاد ذلك العقد الكثير من الأعمال التشكيلية المرتبطة بالمجتمع والتي أولتها الدولة حينئذ كل الاهتمام والتقدير الأدبي والمادي، وقد أسهمت وزارة المعارف العمومية وإدارة الإنتاج الفني- في تلك الفترة - التي رأسها الفنان **عبد السلام الشريف** في تلك النهضة، كما صعد نجم الكثيرين ممن تغنوا بتلك الإنجازات في أعمالهم التشكيلية، وحصلوا على جوائز عديدة منحتها لهم الدولة، وأصبح استخدام الأساليب الفنية الأوروبية مشبعًا بمفاهيم القومية والوطنية مرددًا أصداء تلك المعزوفة التي نبعت من أعماق المجتمع لا من صفوته المثقفة وحسب.

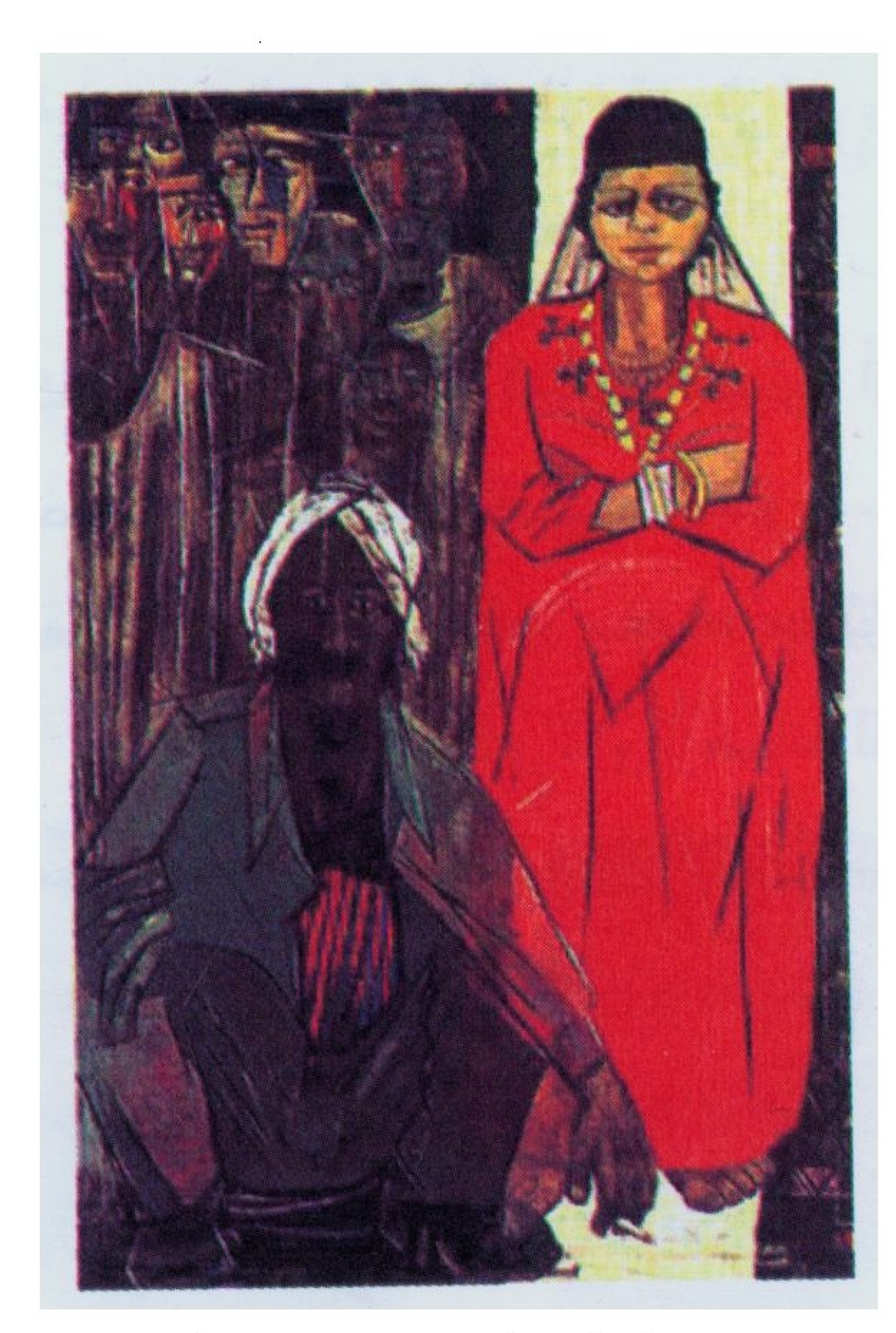
ولو طفنا بنظرة شاملة لأهم العلامات التشكيلية البارزة في عقد الستينيات فسوف نجد أعمال **جمال السجيني** وبعده **حسن حشمت** ثم لحق بهم جيل **آدم حنين وصالح رضا** ثم جيل **صبري ناشد** وغيرهم في مجال النحت، أما التصوير فسوف

نجد فنانين عديدين تألقت أعمالهم مثل لوحات **الجزار**: "السلام والميثاق الوطني والسد العالي"، وتألقت كذلك لوحات **ندا** عن العمل في الحقل والتعمير واحتفالية الحياة الشعبية، ثم تألقت كذلك أعمال **عويس** ذات البناء الصرحي التي رددت مثاليات فن الواقعية الاشتراكية وتغنت بالبطل الشعبي وأبرزت تمجيد العمل والبناء. ولوحات **جاذبية سري** في المرحلة التي أطلق عليها النقاد التشكيليون "التعبيرية الرمزية"، وتألقت لوحات **يوسف سيده** الذي بدأ واقعيًّا اجتماعيًّا في الخمسينيات، ثم اتجه إلى منهل ثري مرتبط بالتراث القومي ومنطلق في آفاق التجريد، وهو التشكيل بالحروف العربية. كما ظهرت بقوة أعمال **تحية حليم** الأيقونية بعمق جذورها القومية والتراثية.



٥- جمال السجيني: "الحرية" نحاس مطروق ٤٧ × ٣٨ سم

متحف الفن الحديث



٥-١ جاذبية: "الأسرة"، زيت على قماش،

١٠٠ × ١٥٠سم

متحف الفن الحديث

كما واصل مرسم الأقصر ــ الذي أقامته كلية الفنون الجميلة في أوائل الأربعينيات بالبر الغربي لنهر النيل على سفح قرية القرنة، الذي استمر حتى منتصف الستينيات للدراسات الحرة والتكميلية ــ واصل إمداد الحركة الفنية بطاقات إبداعية متميزة بهويتها وانتمائها الحميم إلى المجتمع، بعد أن استلهمت جماليات الأنماط الشعبية والحياتية في الوجه القبلي جنبًا إلى جنب مع جماليات الحضارة الفرعونية (٢٨-٢٤).

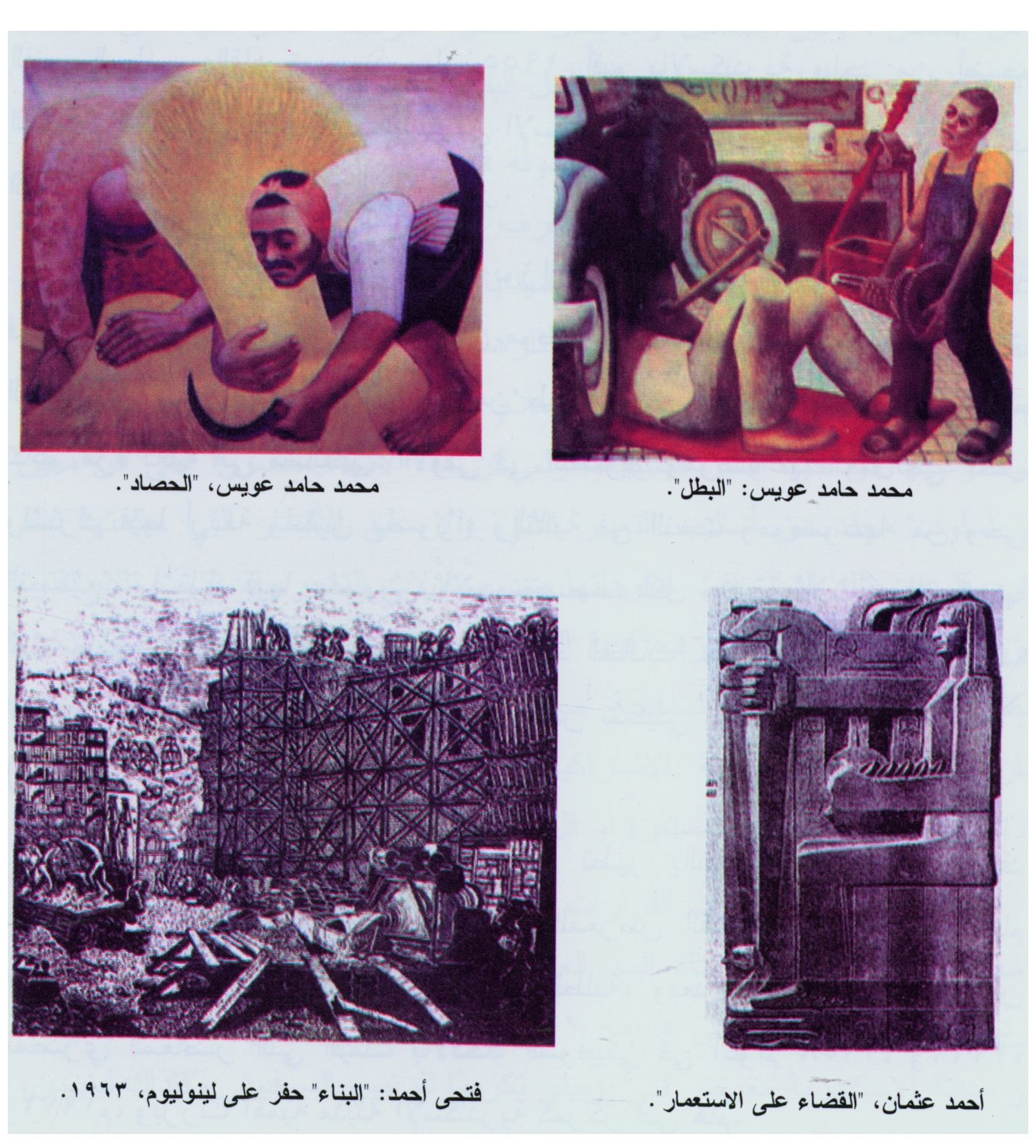
من هذه الطاقات الشابة والواعدة في تلك الفترة إضافة إلى **تحية حليم** نجد: **سيد عبد الرسول، وعباس شهدي، وآدم حنين، وعز الدين نجيب**، وكان قد أسس هذا المرسم الفنان الرائد **محمد ناجي**، وتولى إدارته على التوالي كل من: **حامد سعيد، وصلاح طاهر، وعباس شهدي**، كما واصلت **إنجي أفلاطون** استلهامها

لقناعاتها الفكرية ممتزجة بعبق البساطة الفطرية وثراء ودقة الفنون التراثية في تناغم متماسك البناء قوي التعبير (**الصورة رقم ١**).

ومن جانب آخر كان هناك الفنانون الذين اعتبروا أن التزام الفنان بالمجتمع قيد على إبداعاتهم وتسخير مرفوض لطاقاتهم، وهبوط إلى الدعائية والتوظيف السياسي لخدمة أهداف بعيدة عن طبيعة الفن وجوهره، يؤدي إلى مجاملة السلطة والجمود والفجاجة وإلى كبت روح الابتكار، وإرضاء للمستوى الذوقي الضحل للمواطنين، وقد تواكب نمو هذا الاتجاه في الحركة التشكيلية مع دعاوى مشابهة في مجالات الإبداع الأدبي والمسرحي والسينمائي منذ أوائل الستينيات، تبدت في القصة: في أساليب الغموض وتيار الوعي وتحطيم الزمن، وفي المسرح: في أساليب العبث واللا معقول، وفي السينما: في أساليب الموجة الجديدة، هذا كله مع ظهور شعار "الفن للفن" في مقابل شعار "الفن للمجتمع" أو "الفن للحياة" كما كان من الطبيعي في غمرة التحولات الاجتماعية وما تبعها من إنتاج تشكيلي غزير وفي ظل تشجيع الدولة لهذا التوجه الاجتماعي للفن أن يسقط الكثيرون في هوة الدعائية والسطحية في التعبير فلم تصمد أعمالهم وأسقطتها حركة الفن التشكيلي المصري من ذاكرتها الإبداعية. وكان **لبدر الدين أبو غازي** الكثير من الملاحظات التي تدور حول هذا المعني في عدة أحداث تشكيلية هامة شارك فيها بالنقد والتوجيه والمساعدة مما كان له دور بارز في حركة الفنون التشكيلية في هذه الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ (٢٨-٢٤).

وقد اتخذ المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بعد ثورة يوليو خطوات عملية لتحقيق برنامج واسع من أجل البناء الثقافي، فتم إقرار التعليم المجاني في البلاد، وبناء المدارس الجديدة، والمكتبات والمسارح، وتتطور صناعة السينما الوطنية، وتظهر أشكال جديدة للفنون المسرحية، وعروض فرق الرقص الشعبي، وعروض الباليه المصري، وتصبح عاصمة مصر مقر الاجتماعات

واللقاءات لكتاب دول آسيا وإفريقيا، ومركزًا لإقامة المهرجانات التي تشارك فيها الفرق الشعبية من مختلف الدول العربية، وفيها أيضًا يتم افتتاح الأكاديمية العربية للموسيقي والرقص. ويبدأ إصدار بعض الدوريات الأسبوعية المهتمة بقضايا تطوير الثقافة مثل " روزاليوسف" و"المصور" و"الثقافة". في ذلك الحين تبدأ عملية توجيه اهتمام ضخم إلى التنمية الثقافية، ونشر الثقافة الفنية التشكيلية بين الجماهير.



محمد حامد عويس: "البطل".

محمد حامد عويس، "الحصاد".

أحمد عثمان، "القضاء على الاستعمار".

فتحى أحمد: "البناء" حفر على لينوليوم، ١٩٦٣.

وتتأسس في الإسكندرية مدرسة الفنون الجميلة، ومدرسة **ليوناردو دافنشي** التي كان تنشئ طلابها على دراسة كلاسيكيات فن عصر النهضة بإيطاليا وتقوم في الأساس بعملية إعداد وتأهيل مدرسي الرسم للمدارس المتوسطة **(٣-٦٨)**.

وفي السنوات الأولى بعد الثورة انتشرت أعمال ونشاطات المعارض الفنية على نطاقات واسعة، فإلى جوار المعارض الربيعية والخريفية تأسس الصالون الفني الوطني بالقاهرة، ومنذ عام ١٩٥٥ أقيم بالإسكندرية واحد من أضخم التجمعات التشكيلية العالمية وهو بينالي الإسكندرية، الذي تشارك فيه دول حوضي البحر الأبيض المتوسط إلى جوار مصر.

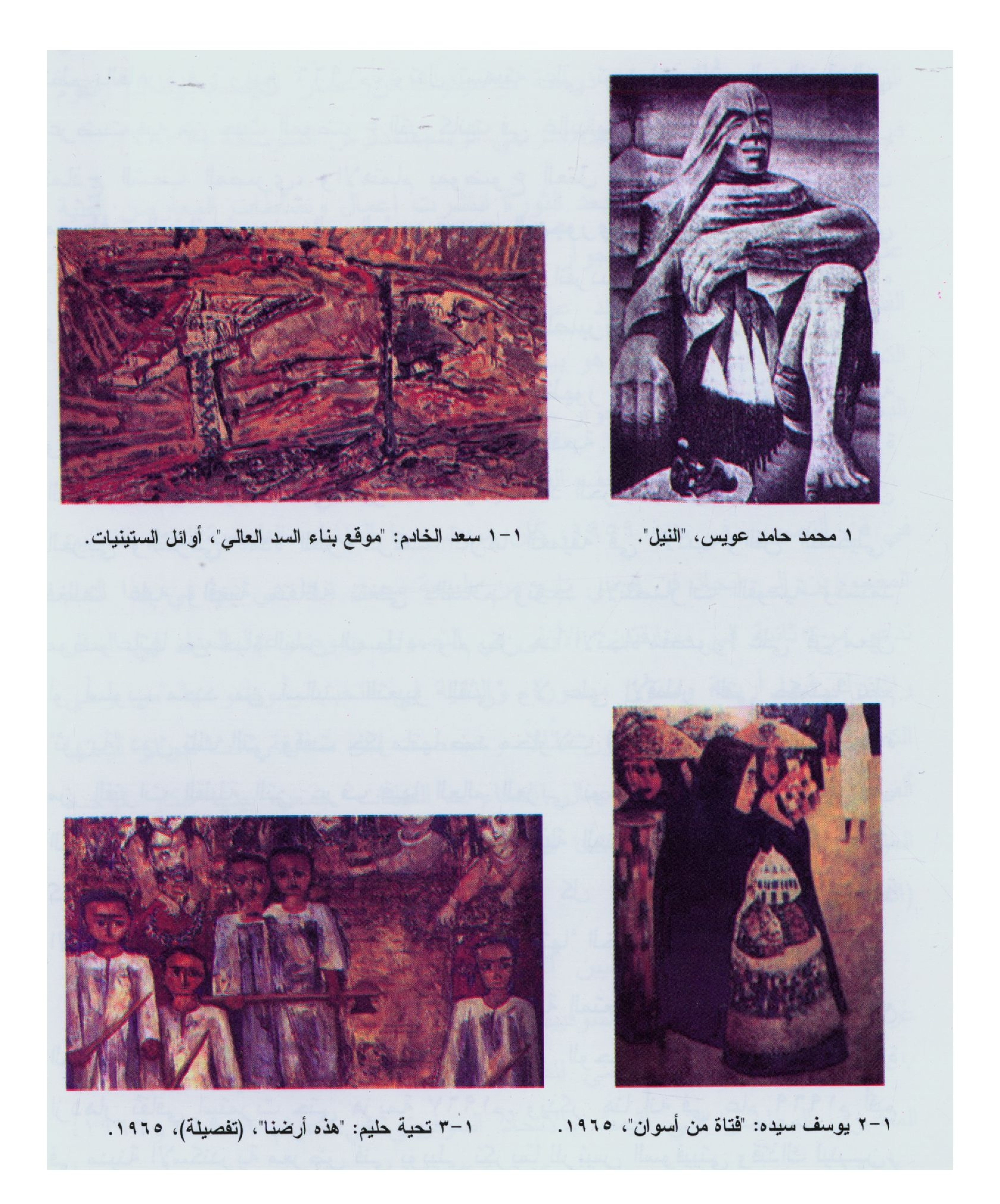
ولقد دعت إدارة المتاحف الفنية بوزارة الثقافة والإرشاد القومي إلى مسابقة في فن التصوير في سنة ١٩٥٩، كان موضوعها المناظر الطبيعية لحث الفنانين المصورين إلى إيجاد فن قومي نابع من طبيعة مصر وها هي ذي في هذا العام تدعو مرة ثانية إلى مسابقتين: الأولى في التصوير وموضوعها العمل في الحقل واشترك فيها أربعة وستون مصورًا، والثانية في النحت وموضوعها "من وحى التصنيع"، واشترك فيها عشرون مثَّالاً، وخصصت لكل مسابقة ثلاث جوائز قيمتها ألف جنيه. وكذلك معرض أعمال "النساء ـــ الفنانات" جمعت بينها أفكار الوحدة العربية والدفاع عن الوطن. كما أقيم معرض تشكيلي تحت اسم "الفن والثورة". **(الصورة رقم ٢)**.

وبدأت أعمال التشكيليين المصريين تظهر بالتدريج خارج الحدود فقد عُرفوا لأول مرة بالاتحاد السوفييتي في المعرض الفني الدولي بموسكو عام ١٩٥٧م أيام المهرجان العالمي للشباب والطلبة، وبعد ذلك في معارض الفن المصري المعاصر التي أقيمت بالاتحاد السوفييتي في أعوام ١٩٥٨، و١٩٦٦، و١٩٧٢م، وبرزت أهمية مدينة الإسكندرية كمركز فني هامٍّ.

وقد كان أحد المعارض الكبري في هذا الوقت معرض "الفن والعمل" الذي نظم بالقاهرة في ربيع ١٩٦٦م، وتدل تسميته على توجهات الأعمال الفنية التي عرضت فيه من حيث الموضوع التي كانت في غالبيتها العظمى مخصصة لعرض نماذج الشعب المصري، والاهتمام بموضوع العمل من جانبه الاجتماعي مثل **مصطفى الرزاز** "مصنع الرجال"، **وجورج البهجوري** "الاشتراكية" و**الجباخنجي** "أهل المعدن". وبين التماثيل والأعمال النحتية انفردت أعمال فنية مثل "النساء والعمل" **لأحمد عثمان**، و"النضال من أجل البناء" **لصبري ناشد**.

وهكذا ساعد التوجه السياسي للدولة في ظهور موجات من الأعمال الفنية والواقعية المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بما عرف بالواقعية الاشتراكية التي ميزت فترة الخمسينيات والستينيات التي تميزت عالميًا باشتداد الحرب بالباردة بين المعسكرين الغربي والشرقي، هذه الفترة تركت آثارها العميقة في الأدب والفن التشكيلي، فغلبت عليه واقعية متفائلة تتغنى بالسلام وتمجد الانتصارات القومية وتستمد موضوعاتها من حياة الناس البسطاء، ولم يكن هذا الاتجاه مقصورا على "فن معين أو أسلوب محدد من أساليب التعبير الفني" ولا على الأقطار التي حكمتها نظم "ثورية" دون تلك التي وقفت حكوماتها ضد محاولات التغيير، فقد كانت تلك الفترة من الفترات القليلة التي عرف فيها العالم العربي نوعًا من وحدة الشعور تخيل الكثيرون فيها أن الوحدة السياسية أصبحت قريبة المنال، ففي هذه الفترة بالذات كان الجو مناسبًا للواقعية الاشتراكية. ومثل كل نظام إيماني كان للواقعية الاشتراكية أشكالها الفنية المستقرة أو قل"كلاسيكيتها" الخاصة **(١٤-٣٢)**.

وفي ١٩٦٢م صدرت القرارات الاشتراكية المتعلقة بالتأميم وبدأ التعاون مع المعسكر الشرقي وارتفع بناء السد العالي وتغير الوجه الثقافي لتشهد مصر فترة ازدهار ثقافي استمرت حتى هزيمة ١٩٦٧م. ويذكر هنا أنه في عام ١٩٦٩م أقيم في مدينة الإسكندرية معرض فني يوبيلي تكريمًا للرئيس السوفييتي وقتذاك لينيـــن،



١ محمد حامد عويس، "النيل".

١-١ سعد الخادم: "موقع بناء السد العالي"، أوائل الستينيات.

١-٢ يوسف سيده: "فتاة من أسوان"، ١٩٦٥.

١-٣ تحية حليم: "هذه أرضنا"، (تفصيلة)، ١٩٦٥.

مما يؤكد سيطرة هذا التوجه الواقعي الاشتراكي وحرص الدولة على مجاملة الرموز الممثلة لهذا التوجه عن طريق الفن الدعائي الموجه. وظهر الميثاق كرمز في الأعمال التشكيلية بعد أن أقر المؤتمر الوطني للقوى الشعبية الميثاق الوطني وأصبح الميثاق حينذاك بطلاً لكثير من الأعمال التشكيلية المصرية مثل لوحة "الميثاق" **لعبد الهادي الجزار** وكذلك لوحة بنفس العنوان للفنان **محمد طه حسين (الصورة رقم٣)**.

وقد شهد عام ١٩٦٤ احتشادا ضخما لعدد كبير من الفنانين حول المشروع القومي للسد العالي متمثلاً في تسجيل مراحل العمل في السد العالي ومنطقة قرى النوبة قبل أن تغرقها مياه بحيرة السد، مستجيبين لدعوة **ثروت عكاشة** الذي كان يحقق بذلك توجه النظام إلى ربط المثقفين والمبدعين بمنجزات وأهداف الدولة. وشارك في هذا الاحتشاد فنانون من الاتجاهات والمدارس الفنية كافة، استطاع المناخ العام للمشروع أن يفجر لدى كل الفنانين كثيرًا من الرؤى الإبداعية كلٌ بأسلوبه الخاص.

صورت أعمال **بيكار** المناظر المفتوحة لبيوت قرى النوبة بمستوياتها المتدرجة فوق التلال كذلك اتضحت في لوحات **سيف وانلي** قمة المزاوجة بين روح البيئة المحلية والاتجاهات التشكيلية الحديثة بحرية مطلقة، وكان قد سبق مجموعة الفنانين في رحلة إلى بلاد النوبة عام ١٩٥٩ مع شقيقه **أدهم** بتكليف من وزير الثقافة ــ آنذاك ــ **ثروت عكاشة** " واستطاع أصحاب جماعة التجريبيين **العدوي وعبد المعطي وعبد الله** من خلال معايشتهم لمشروع السد والبيئة النوبية، أن يوظفوا التقنيات الابتكارية المتحررة لديهم وأن يخلقوا جماليات جديدة تميز لوحاتهم، مستقاة من روح هذه البيئة.

أما لوحات الزوجين **سعد الخادم وعفت ناجي** فقد مجدت مثاليات العمل والبناء في السد العالي، ونهضة التصنيع في البلاد باستغلال جماليات مفردات الماكينات ومعدات التصنيع والبناء في تشكيلات عميقة الجذور الاجتماعية، بليغة التعبير التجريدي الموجز (**الصورة رقم ٤**).



٣- عبد الهادى الجزار: "المثياق" بزيت على خشب، ١٨٣ × ١٣٢سم.

متحف الفن الحديث. ١٩٦٢.



٣-١ محمد طه حسين: "المثياق الوطنى"، ألوان لاكر على خشب،

١٠٠ × ٨٠ سم.

كما ظهرت مبادرات فردية لبعض الفنانين الشبان على نفقتهم الخاصة، مثل الرحلة التي قام بها المصوران **زهران سلامة وعز الدين نجيب** عام ١٩٦٤ من الإسكندرية إلى أسوان، حيث أقاما بمنطقة السد العالي عدة أسابيع، وكانت ثمرة التجربة معرضًا أقاماه للوحاتهما الزيتية بالإسكندرية بعد عودتهما، يجمع بين التسجيل الفني لملحمة العمل في السد، والمناظر الخارجية بحثًا عن جماليات البيئة الفطرية في جنوب الوادي، وتزامن ذلك مع توجه عدد كبير من الأدباء الشبان ــ بجهودهم الذاتية أيضًا للإقامة لفترة بمنطقة بناء السد العالي.

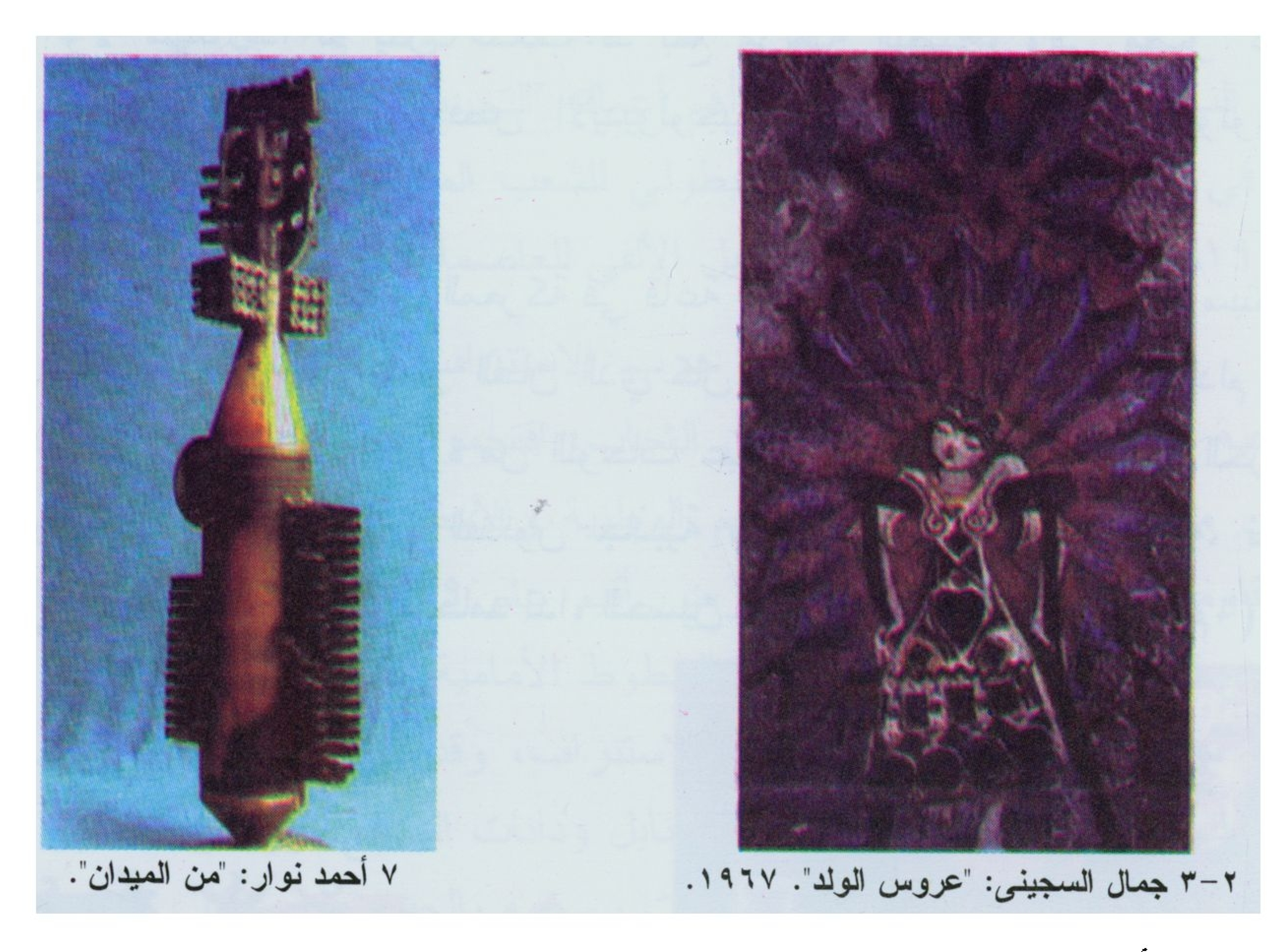
وفي نفس السياق ظهرت لوحة "بطل أسوان" للفنان **محسن الخضراوي** ولوحات للفنان **مصطفي الرزاز** بنفس الموضوع، وكان للفنان **عبد الهادي الجزار** زيارة إلى موقع السد العالي في أثناء العمل في بنائه عام ١٩٦٣ فلقد فجرت لديه رؤية الآلات العملاقة والماكينيات الضخمة إمكانية التعبير عن موضوع الإنسان والآلة وفي خلال الثلاث السنوات الأخيرة من حياته أبدع **الجزار** مجموعة ضخمة من اللوحات والرسوم صور فيها الإنسان وقد ابتلعته الآلات والعدد وأفقدته إنسانيته وبساطته ... وقد تقدم **الجزار** بمجموعة من لوحات هذه المرحلة (رجال وحديد - الإنسان والميكانيكا - الإنسان والآلة - من وحي السد - رجل العصر) لنيل جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٥، وكذلك لوحته المعروفة "السد العالي" كانت أكثر لوحات مرحلته الجديدة التزامًا بالتعبير المباشر عن موضوع النهضة الصناعية حديث الساعة إبان بناء السد العالي.

وكان للفنانة **إنجي أفلاطون** دور هام في ظهور فكرة الرحلة الشهيرة لفناني مصر لزيارة السد العالي. وظهرت لوحاتها وقد اختفى منها البطل الفرد أو النجم ليذوب في الكيان الكلي لبقية العناصر من الآلات إلى أشكال طبيعية ويصير الكل واحدًا والواحد هنا هو العمل المحموم، العمل الجماعي هو البطل، كما تعبر لوحة للفنانة **إنجي أفلاطون** تحت اسم "البناؤون" بمتحف الفن الحديث. وقد وضع الجرافيكي المعروف **حسين فوزي** وتلميذه **يوسف عسر** عام ١٩٦٥م مشروعًا

مشتركًا هو سلسلة من المناظر بعنوان "سد الأمل" نقلت مباشرةً من ساحة بناء السد العالي. ونجد سلسلة من لوحات "السد العالي" تشغل مكانًا له خصوصيته الشديدة في أعمال الفنان حامد عويس (المولود عام ١٩١٩م) (**الصورة رقم٥**).

ومع هزيمة مصر في يونيو ١٩٦٧ انسحب الفن المرتبط بقضايا المجتمع، وفقد الكثير من الفنانين الثقة في قناعاتهم الفكرية، وأصبح التواصل بين الفنان التشكيلي والمجتمع يتخذ لغة أخرى هي أقرب إلى التغني بالجذور والتراث المترسخ في الوجدان الجمعي الذي هو محل الثقة والأمان، الذي يشكل الأرض الأم والمرجعية المتفق عليها بين الفنان والمجتمع المصدوم بالنكسة، هذا المناخ الذي مهد الساحة الفنية للتوجهات الحداثية في الفن تلك التي كانت تغذيها حركة الحداثة الأوربية، وتفتح الطريق لتسري دماء التجريب والتجديد والانسلاخ من ثوب العقائدية المشبع بالألم والإحباطات، وقد تحقق لهم اعتراف كريم في الداخل، بفضل الانفتاح الفكري والجمالي للقائمين على الثقافة بمصر في الستينيات بقيادة الدكتور **ثروت عكاشة** ــ وزير الثقافة آنذاك ــ وبتعضيد البعثات الفنية المتوالية إلى أوربا. وقد تواكب ذلك مع نمو حركة الفن الغربي بشكل عام.

كما كان لوزارة الثقافة ومركز الفن والحياة وقصر المسافر خانة، وبعض المحاولات الفردية لعدد من الفنانين التشكيليين، دور هام في تجديد الروح الإبداعية في مصر بعد النكسة، التي كانت مرارتها تترسب بعمق في نفوس المثقفين المصريين، لا سيما أن عهد التحول الاشتراكي جعل الثقافة مهنة مختصة بتدعيم النظام القائم، عليها أن تتخذ طابعًا آيديولوجيًّا، دون أن يسمح لها بالقيام بأي مغامرات آيديولوجية خاصة بها. وكانت الثقافة بحكم تراث طويل من الاهتمام باللغة، تعني بالأدب أكثر من العلوم والفنون مجتمعة. ومع أن الشعراء والكتاب المبدعين بدؤوا يعبرون عن تململهم منذ الستينيات فقد كانوا يتجنبون الوضوح دون أن تكون لديهم المهارة التي تمكنهم من التعبير الرمزي الفعال وهكذا نزلت بهم هزيمة ١٩٦٧ وهم يشعرون بأنهم مخدوعون وممتهنون ومسؤولون أيضًا.



٧ أحمد نوار: "من الميدان".

٢-٣ جمال السجيني: "عروس الولد". ١٩٦٧.

نشأت حالة من العدمية المقترنة بالسلبية واللا مبالاة، كان هذا المناخ المرضي الكئيب تربة صالحة جدًا لانتعاش الحداثة التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسامهم في مصر ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوروبا (أو يتوهمون ذلك) بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من "الفنانين" الشبان الذين نشؤوا في ظل ثورة ١٩٥٢ للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضي وشكهم في الحاضر ويأسهم من المستقبل: الذي ظهر في ما نشرته مجلة الطليعة في عدد سبتمبر ١٩٦٩ في استطلاعها الذي جعلت عنوانه "هكذا يتكلم الأدباء الشبان" وقد بلغ عدد المشاركين فيه واحدا وثلاثين معظمهم يغلب على إنـتاجهم الشعر أو القصة ومنهم عدد قليل من النقاد وكتـاب المسـرح، ولكن تحفـظ كتاب هـذا الجيـل إزاء مـا كان يمكن أن يسمى "أدب المعـركة" أو "أدب المقاومة" لم يكن راجعًا فقط إلى الدروس التي تعلموها من تجارب جيل الخمسينيات، بل إلى الحقيقة الرهيبة التي فضحتها هزيمة ٦٧ والتي كانت أقسي وأشد تعقيدًا من أن تعالج بنجاح في أي عمل فني في تلك الفترة

بالذات، ولا سيما إذا لم يكن الكاتب قد بلغ مرحلة النضج، وفي مصر على الخصوص يمكن القول إن رفض الآيديولوجيـــة يعبر عن موقف آيديولوجي (١٤-١٣).

ولقد أقيم معرض للفن والمعركة في قاعة الفنون الجميلة وافتتح يوم ٣ سبتمبر ١٩٦٧ اشترك فيه **يوسف عسر** الفنان الذي كان مجندًا وعاد سيرًا على الأقدام من سيناء وقد شارك بمجموعة كبيرة من اللوحات عبر فيها عما شاهده من آثار الحرب وقد شارك في هذا المعرض الفنانون **جاذبية سري**، **عبد المعبود شحاته**، **نبيل الحسيني**، **عبد العزيز درويش**، **حامد ندا**، **الحسين فوزي** وغيرهم (**الصورة رقم٦**).



٧- غالب خاطر: "المعادلة"

٧-١ غالب خاطر: "البيروقراطية"

٨- سعيد العدوى "الناتحات"

أحمد نوار: من المعركة.

وفي أثناء مواصلة الفنان **جمال السجيني** لطريقه الإبداعي في مجال الطرق على النحاس يقوم بصنع واحد من أهم أعماله "التحرير" (١٩٦٧م) حيث يهتم الفنان كما في السابق، بتجسيد النموذج البطولي للشعب المناضل ولوحته التالية "القاهرة" (١٩٦٨م) التي صنعها بمناسبة اليوبيل الألفي للعاصمة المصرية (٣-٧).

في أواخر الستينيات إبان حرب الاستنزاف ضد إسرائيل انبثقت رؤى إبداعية جديدة لعدد آخر من الفنانين الشباب، اقتحموا القضية الوطنية والاجتماعية بشكل مباشر للتعبير عن مشاعرهم الوطنية والاجتماعية وعن دعوتهم للصمود والمقاومة. ومن هذه التجارب معرض أقيم عام ١٩٦٩ بقاعة إخناتون "السابقة" بشارع قصر النيل لشاب مجند في الخطوط الأمامية على شاطئ القنال هو الفنان **أحمد نوار** الذي شارك في حرب الاستنزاف، وقد أحضر معه بعض مخلفات المعارك التي شارك فيها من شظايا القنابل ودانات المدافع، ووظفها لتشكيل أعمال نحتية مباشرة (**الصورة رقم ٧**)، وكانت رسومه بالحبر على خشب حُبيبي تعبيرًا عن المعركة مشحونة بطاقة انفعالية ودرامية عالية، ولعل تلك التجربة كانت رائده الأساسي حتى اليوم، حيث ما زال مشغولاً بقضايا الحرب والسلام والصراع الإنساني، وهو يعبر عنها في لوحاته الزيتية أو رسومه الخطية أو أعماله الجرافيكية، انطلاقًا من مفرداته وحلوله التشكيلية التي حققها في تلك التجربة المبكرة (٢١-٣-١٠٣).

ومن ذلك أيضًا، معرض أقيم في نفس العام وبنفس القاعة، طرح انعاكسات مباشرة للهزيمة الوطنية وآثارها الاجتماعية، كما تضمن إرهاصًا بالصمود وإعادة البناء، لاثنين من المصورين الشبان آنذاك هما **محمود بقشيش وعز الدين نجيب** وكانا يتطلعان إلى صياغة فنية خاصة توائم بين القيم البنائية الحديثة والمعاني التعبيرية والرمزية بعيدًا عن النبرة المباشرة. وقد وجدت تعبئة القوي الوطنية ضد العدوان الإسرائيلي صداها المباشر في الأعمال الفنية للرسامين والجرافيكيين والنحاتين. وفي الفن التشكيلي بمصر والبلدان العربية الأخرى التي تعرضت للعدوان، ولعل الفنانه **إنجي أفلاطون** قد عبرت عن هذا المحتوى في أثناء معرضها

الذي أقيم بموسكو حين قالت: "هدفنا ومهمتنا أن نستميل جميع شعوب البلدان العربية وكل الشخصيات الثقافية إلى النضال ضد المعتدين من أجل مساعدة الوطن على تقريب يوم الانتصار" **(٣-٣٣)**.



٨- فاروق شحاتة: التطلع إلى السلام، ليثوجراف



٨- ١ عبد الله جوهر: "فلسطين"

٨-٢ فاروق شحاتة: "فلسطينية وراء الحدود"

وفي أواخر الستينيات أقيم في دمشق وبيروت عدد من المعارض الفنية التي قدم المشاركون فيها العديد من الأعمال الفنية المرتبطة بموضوع المقاومة، وهكذا فإن معرض الصالون الخريفي (١٩٦٩م) في دمشق كان بكامله تقريبًا مكونًا من مثل هذه الأعمال. وفي عام ١٩٧٠ م صدر في العاصمة السورية مجلد رسوم بعنوان "من الأرض المحتلة" لاقى تقديرًا عاليًا من قِبَل الرأي العام الفني العربي. وفي معرض "الاستقلال والسلام " الذي أقيم بالقاهرة (١٩٧٠م) تم عرض لوحات **يوسف سيدة** "مدرسة بحر البقر" و"إرهاب المحتلين" و"لاجئة من سيناء" و"فلسطين" **لإنجي أفلاطون. ومحمود عباس** "الأطفال وطائرات الفانتوم" و**أحمد مصطفى** "العدوان" وفي أعمال الفنان الجرافيكي **فاروق شحاته** مثل "الإمبريالية ضد مصر" حيث يظهر غراب مشؤوم يمزق أسيرًا مكبلاً في الأغـــلال (**الصورة رقم ٨**)، وفي تلك الفترة شرع الفنان **حامد عويس** في العمل على إعداد سلسلة لوحات بين فيها بشكل رمزي الجوهر اللا إنساني للحرب ولأي عدوان في أي مكان على سبيل المثال كما في لوحة "الطغمة العسكرية الأمريكية" (٢٤-١٠٣).

الفصل الثاني

الحركة التشكيلية المصرية في عقد السبعينيات من القرن العشرين

الحركة التشكيلية في السبعينيات:

تميزت الحركة التشكيلية في عقد السبعينيات من القرن العشرين في مصر بتغير مفردات اللغة التعبيرية الذي نتج عن تغير المؤثرات الاجتماعية والسياسية التي شكلت وعي الفنان. تلك المؤثرات التي كان أهمها نصر أكتوبر، وتحول مصر إلى المصالحة مع الغرب والانفتاح على أفكاره، وابتعاد التوجه السياسي للدولة عن المعسكر الشرقي، ثم معاهدة السلام مع إسرائيل، ومقاطعة الدول العربية لمصر، والهجرة إلى دول النفط وبداية عوامل الحراك الاجتماعي التي غيرت شكل المنتج الثقافي الذي تمخض عنه المجتمع المصري. هذا الحراك الاجتماعي وتلك التحولات السياسية والاقتصادية كان لها الأثر الأكبر في تغيير لغة التعبير الفني في مصر، ليس في الفن التشكيلي وحده بل في المسرح والسينما والموسيقى، "وتبدت إشكالية الثقافة المصرية بين ضرورة، بل حتمية ارتباطها بالثقافة الأم، الثقافة العربية، ووقوفها ضد محاولات التغيير القادمة من الغرب. وظهر التوجه الحداثي في مختلف فروع الفن والأدب.

"وقد طرح **إيهاب حسن** في إطار التعامل النقدي مع مفهوم الحداثة مجموعة من المؤشرات والفضاءات **rubrics and spaces**، أو القواعد والمناطق التي تؤثر على عملية الإبداع الفني، وتحور مناخ تلقيها، وتغير قواعد الاستجابة لها، والتي يستطيع المتلقي إكمالها بنفسه بناء على خبرته الخاصة، وقد ذكر في هذا المجال عدة مؤشرات ومناطق لا يمكن استبعاد فاعليتها في واقع ظاهرة الحداثة العربية مثل: تراخي القبضة المركزية، والاجتراء على الأب، وهزيمة حزيران، وزلزال فلسطين، النزعة التقنية العلمية، والتجريب، التي تندمج فيها فضاءات الحداثة الغربية ومحددات آفاقها بمؤشرات بزوغ ما بعد الحداثة في الغرب كذلك، لأن الحداثة العربية قد أفادت ولا شك من خبرات التجربتين الغربيتين معا" (١٧-٦٦).

وهذه الفضاءات التي أوردها **إيهاب حسن** وأضاف إليها **صبري حافظ** في دراسته القيمة عن جماليات التغير الثقافي في مصر في ما بعد النكسة والانفتاح الاقتصادي، نرى تجلياتها واضحة، حين نتأمل تطور حركة الفن التشكيلي المصري، عن طريق رصد النشاط التشكيلي في الفترة محل البحث، وتحليل وثائقه تحليلاً واعيًا. وهذه المؤشرات أو الفضاءات شكلت وجه الحياة الإبداعية في مصر، وتمخضت عن سمات شكلية وتعبيرية ألقت بظلالها على الإنتاج التشكيلي لفناني المرحلة محل البحث، الذي سوف تتناوله الباحثة في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

إن تأصيل الفن المصري وربطه بجذوره الممتدة عبر تاريخ مصر العريق، هو الطريق الذي اختاره الكثيرون من فناني السبعينيات ليصلوا إلى النضج الفني وليصنعوا لهم مكاناً في مسيرة الفن التشكيلي عبر التاريخ، دون استنساخ للغرب أو تضاؤل أمام منجزاته الحضارية، ولقد أكدت الدراسات وجود خيط يصل بين أشكال الفنون التي تتابعت على أرضنا خلال ثلاث حضارات كبرى كما أن مصر كانت قادرة دائمًا على مواجهة العناصر الثقافية وصهرها في بوتقة الروح المصرية الأصيلة النازعة إلى التفرد والاستقلال، ولقد كان إبداع الرعيل الأول من رواد حركتنا الفنية استجابة صادقة وتجسيدًا لهذه الروح، رغم تعلمهم على النموذج الأوروبي الذي طوروه في ما بعد، مفضلين السعي نحو خلق نموذج جديد له صلة عميقة بتراث البلاد الفني، فكانت أعمال **مختار ومحمود سعيد وناجي وراغب عياد** بدايات رائدة لتجد من يواصل الطريق بعدها من أجل تطويرها والإضافة عليها **(١٥ -١٢٦)**.

أصبحت الاستفادة من الاتجاهات الفنية السائدة في أوروبا، بما تحمله من إبهار تقني وإثارة شكلانية وأسلوبية، مع محاولة إلباسها ثيابًا تحمل عبق الميراث الحضاري للشرق، وذلك بالاستفادة من عناصر التراث الفني المصري القديم،

والفن الإسلامي (الزخارف والخطوط العربية)، أصبحت توجهًا واضحًا في عقد السبعينيات، وكان أصحاب هذا التوجه من أبناء البعثات التي أوفدت إلى الخارج لدراسة الفنون في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن العشرين، الذين عملوا بالتدريس في الكليات الفنية في مصر، مغيرين بجهدهم الأنساق التشكيلية والإبداعية السائدة.

كما منحت فترة الانفتاح والتحول الاقتصادي والاجتماعي الفرصة للفنانين للاحتكاك القوي بالثقافات الأخرى، والاستفادة من التطور الحادث لها على مستوى الفن المعاصر العالمي وذلك ما طرحته إقامة البيناليات الدولية في مصر – بينالي القاهرة وبينالي الإسكندرية– فزادت فرص الفنانين لعرض أعمالهم خارج مصر في معظم بيناليات العالم الكبرى، كما شجع الاستقرار السياسي الحكومة على تشجيع الثقافة والفنون الحديثة، بإقامة المعارض الجماعية المختلفة وكذلك المسابقات والمنح التشجيعية، بقصد إعادة الحالة الإبداعية المتوهجة التي كانت سابقة في فترة الستينيات، كما استعاد الفنانون في ذلك الوقت فكرة تكوين الجماعات الفنية ذات الهدف الواحد، هؤلاء الفنانون الذين اعتنقوا المذهب التجريبي. كما ساد نفور أغلب الفنانين من معالجة قضايا الفكر والمجتمع وحتى الاهتمام بطرحها نتيجة التصور السائد بأن المضامين الفكرية والاجتماعية لا علاقة لها بلغة التشكيل وربما كان هذا التصور أحد تجليات صدمة هذا الجيل في الستينيات (٢٦).

صعد على الساحة الفكرية من جديد موضوع تأصيل الهوية المصرية والعودة إلى الجذور المصرية القديمة، بعد مقاطعة الدول العربية لمصر، وارتفع شعار مصر حضارة سبعة آلاف عام كبديل لشعار القومية العربية، وساد عنصر الهرم كرمز لهذه الحضارة في الأعمال التشكيلية، وحتى في الصور الفوتوغرافية للرئيس الراحل **محمد أنور السادات** على أغلفة المطبوعات المحلية والأجنبية، وشاع استخدام العناصر التشكيلية المرتبطة في وعينا الثقافي بقيم السلام والعدل



٩- ثريا عبد الرسول "عالم المحبة" مجلة إبداع، العدد ٨ القاهرة ١٩٨٨



٩-١. سوسن عامر "السلام على الأرض

الطيبة (القدس)" ألوان زيتية على

قماش ٨٠ × ١٢٠سم، مجموعة خاصة.

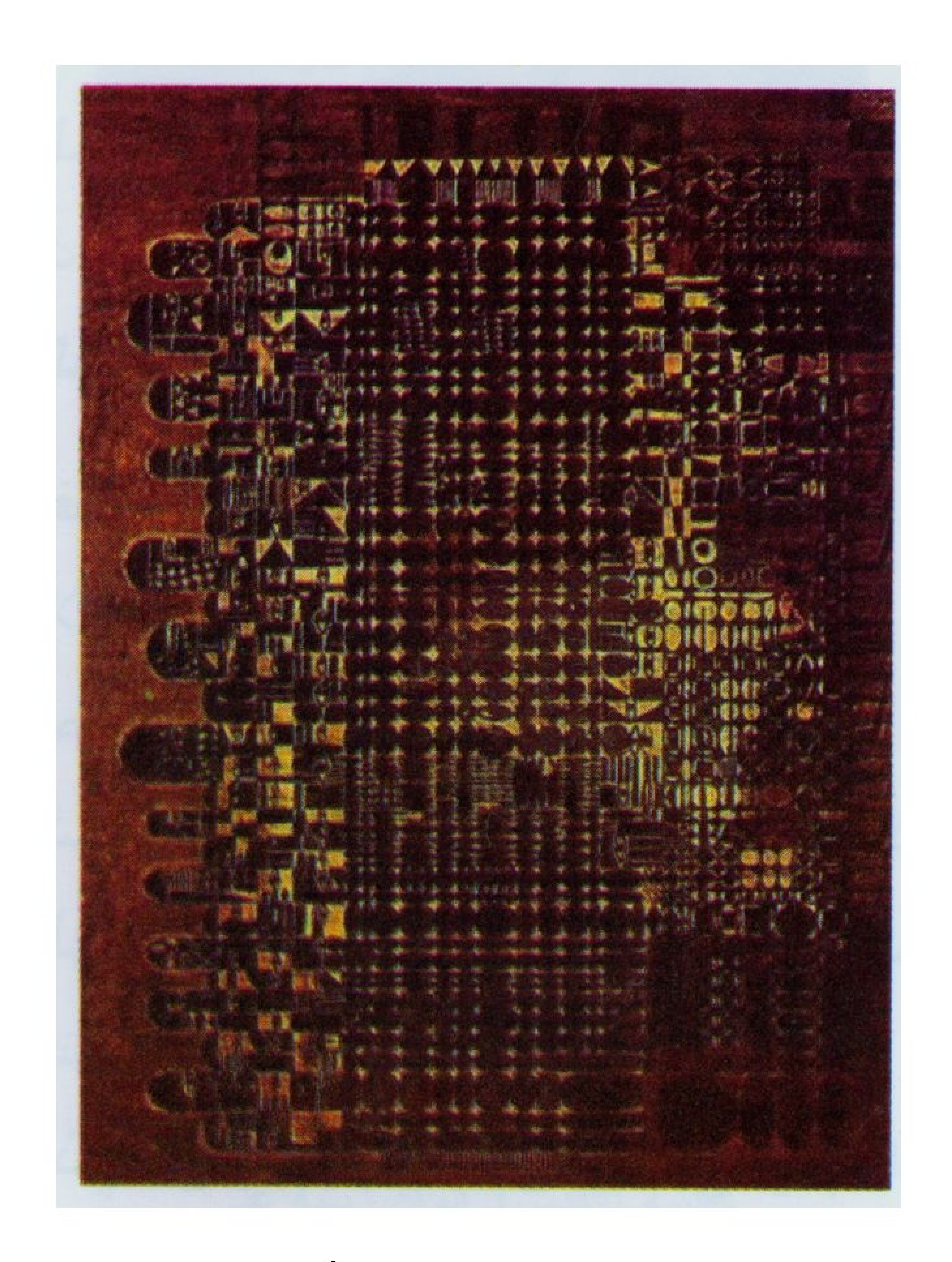
والحرية، وهو ما يتردد في كثير من الأعمال التشكيلية في تلك الفترة، وذلك نتاج للمناخ الثقافي المشبع بتلك الأفكار وخصوصًا بعد توقيع الرئيس **السادات** لمعاهدة السلام مع إسرائيل. وبرزت إلى الميدان الثقافي قضية الأصالة والمعاصرة واحتلت بؤرة المناقشات في محاولة للتعرف على حدود استلهامنا للتراث لنحقق أو نثبت أصالتنا، وحدود استفادتنا من خبرات الفن الأوروبي المعاصر لنعايش العصر الحاضر. وكذلك ظهرت قضية "المصرية في الفن" في مواجهة الاغتراب والمقاطعة العربية وأصبح الحوار الفكري يدور حول ضرورة قيام الفن بإبراز الملامح المميزة لقوميتنا. فنجد على سبيل المثال **جاذبية سري، سيد عبد الرسول، صالح رضا، محمد طه حسين، الرزاز، بقشيش، صبري ناشد، محمود شكري (الصورة رقم ٨).**

كما نرى في فترة السبعينيات من اتخذ التجريب والتجديد سبيلاً لصياغة رؤية اجتماعية سياسية لدور الفنان التشكيلي، بعد أن صفا العقل من الشعارات الرنانة وأفاق الوعي الجمعي بالرؤى العقلية التجريبية التي تعتمد الحداثة إطارًا وترفض الآيديولوجيات قيدًا ووهمًا فنجد مثلاً: **هجرس، الوشاحي، النجدي، الزيني، البهجوري، غالب خاطر، ثروت البحر.**

كان استلهام الفنون التراثية والاتجاه إلى التجريد انفصالاً عن القضايا الاجتماعية العامة، وميلادًا لفكر أكثر قربًا من المتلقي وأكثر بعدًا عن تهمة التعالي والبرج العاجي، فهم يحدثون المجتمع بلغته الحميمة الآمنة واضعين حلاً لمشكلة الاغتراب بين الفنان التشكيلي والمجتمع المصري، ومنبعًا بديلاً للغة مشتركة وقضية عامة بعد أن غابت الهموم العامة والقضايا الكبرى وانسحبت من الساحة لغة الآيديولوجيات وبقيت فنون التراث لتردد أصداء توجهات المجتمع المستفيق من النكسة بنصر أكتوبر الذي يرى مثاليات الفن الشعبي والإسلامي والمصري القديم هي الحل الأمثل للهوية الثقافية والجماليات المعترف بها، ومن أهم التشكيليين الذين



١٤- ثروت البحر: "المومياء"



١٥- محمد طه حسين: "التأهب".

ارتبط إبداعهم بالفنون الشعبية نجد: **سوسن عامر، ثريا عبد الرسول، سعد كامل، سعد عبدالوهاب** وربما كان ما أثبته الباحثون من علائق وثيقة بين الفنون الشعبية وفنون الأطفال والفنون البدائية هو ما زاد من اقتراب هؤلاء الفنانين من المجتمع المصري في تلك الفترة **(الصورة رقم ٩)**.

كما كان لمحاضرات **سعد الخادم** (أحد الرواد المتخصصين في دراسة الفنون الشعبية وتحليلها) دور بارز في ذلك، حين كان يتحدث عن الملابس الشعبية وألوانها والحرف المختلفة المتوارثة وفلسفة التشكيل الشعبي، ويقدم عروضا بالشرائح الملونة خلال محاضراته، كذلك مجموعة الرسوم التي سجلتها الفنانة **سوسن عامر** كجزء من التراث، وقد قدمته في كتاب هام يحمل عنوان "الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي"، كما ظهرت في هذا الاتجاه أعمال لفنانين كانوا في تلك الفترة في سن الشباب مثل: **إيفلين عشم الله – نازلي مدكور – أبو بكر النواوي – محمد عبلة – صلاح عناني.**

شهدت حركة الفن المعاصر بمصر تحول بعض الفنانين إلى اللا تشخيصية التجريدية وتبنى العناصر الشكلية المجردة، وساعد على انتشار هذا النمط وتنوعه ارتباطه الفكري باتجاهين: الأول فكرة المعاصرة التي تمثلت في التطور التكنولوجي والاكتشافات العلمية بدءًا من الذرة، وانتهاءً بالصعود إلى سطح القمر. والاتجاه الثاني: التأصيل التاريخي للتجريد في الفنون العربية والإسلامية، ويعد هذا الاتجاه أكثر ارتباطا بجمهور الفن التشكيلي. كما شكل هذا الاتجاه اللا تشخيصي ثورة في بداياته ضد الموروث الأكاديمي الذي كان مسيطرًا على حركة الفن آنذاك، واتضح هذا التوجه عند كل من **عمر النجدي** و**طه حسين والنشار وحامد عبد الله** و**يوسف سيده (الصورة رقم ١٠)**.

وكذلك كان للتحسن الاقتصادي بدول الخليج، وإعارة العديد من أعضاء هيئات التدريس من الفنانين للتدريس هـناك، أثر في تغيير منــاخ الفن التشكيــلي،

واتخاذ الفن التجريدي كفن قومي يستمد عناصره من الفن الإسلامي، ابتعادًا عن التشخيص والتجسيد وإيثارًا للتيار المحافظ الذي تعالت الأصوات تنادي به في مصر في مطلع السبعينيات من القرن العشرين التي حرمت الفنون وغيرها من الأنشطة الثقافية الإنسانية، لأنها تشغل عن ذكر الله وتحض على الفسق والفجور، وحدث ما يشبه الردة الثقافية، وانتشرت هذه الدعاوى الرجعية حتى داخل الكليات والمعاهد الفنية مما أثر على طبيعة المناهج الدراسية المقررة على الطلاب فيها.

وقد قسم بعض الباحثين الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي المصري إلى ثلاثة اتجاهات: الأول هو التجريدية التعبيرية التي تمثلت في أعمال كل من **أبوخليل لطفي، ورمسيس يونان، وفؤاد كامل، ومنـــير كنعان، وطه حسين، وسيف وانلي، وأحمد فؤاد سليم، وسعيد العدوى، وجاذبية سرى، وأحمد نوار، وفرغلي عبد الحفيظ، ومصطفى الرزاز، ومحسن عطية، وفاروق وهبة، وعبد السلام عيد، وفاروق حسني**، وغيرهم.

الاتجاه الثاني هو التجريديـــة الهندسية التي تتضح في أعمال كل من: **مصطفى الأرنؤوطى، ومصطفى عبد المعطى، وعبد الرحمن النشار، ومحمود عبد العاطي.**

والاتجاه الثالث هو التجريدية الحروفية: كما يتضح في أعمال **يوسف سيده، وطه حسين، وأحمد فؤاد سليم، وخميس شحاتة (الصورة رقم ١١).**

ويمكننا القول بأن العمل الفني بمفهومه في العصر الحديث، لم يعد قاصرا على ما تحمله كلمة اللوحة أو التمثال مـــن معنى أكاديمي بحت، فمنذ بداية القرن العشرين ظهرت في الفنون ثورة فكـــرية ثارت على التقاليد التي كانت سائدة من قبل، ابتعد خلالها الفن عن الموضوعات والأشكال التقليدية وزادت حرية الفنان في إبداع لغته الخاصة، واستخدام الرموز الدالة على أفكاره وانفعاله، وترتب على ذلك التغير أن ابتعد الفن عن التصوير المباشر للحياة وافتقد السهولة التي كانت تميز فن القرن التاسع عشر، وكان مضمون هذا التغير هو البحث عن ماهيـــــة "الأشياء"،

وإظهار معانيها الباطنة ومحاولة إدراك القيم العليا لتلك المعاني والتعبير عنها، مما أدى إلى ظهور قيم تشكيلية جديدة تهتم بالجوهر دون العرض، وعدم تقليد معطيات الطبيعة تقليدًا حرفــيًّا خصوصًا مع ابتعاد الفن عن استعادة واسترجاع الواقع المرئي، ولم يعد الفن يعتمد على الرؤية الحسية والإدراك المباشر للواقع، بقدر ما يعتمد على تفسير الرموز والمؤشرات التي قامت بمهمة ترجمة المدركات الحسية في لغة رمزية دقيقة، هذه اللغة التشكيلية الجديدة هي تعبير صادق عن روح العصر الحديث، يتجلى في ابتعاده عن الوجدانية الرومانسية، وفي صبغته العقلانية الجافة، وفي الاتجاه إلى تذويب الفوارق بين العلم والفن، وبين الفن والحياة تحت شعار وحدة المعرفة الإنسانية وتعقدها وتشابكها. وهذا ما تجلى بوضوح في تجارب الفنانين التشكيليين المصريين الرائدة سعيًا وراء تحقيق الشكل الفني الجديد **(الصورة رقم ١٢)**.

كما ظهر استخدام الشيء الجاهز أو الحقيقي في علاقة جديدة مع الطبيعة دونما التخلي عن الارتباط بالواقع الاجتماعي أو التراث كأحد المصادر التي يستقى منها الفنان أساسه الإنشائي للعمل. حيث كان لجوء الفنانين المصريين إلى الخروج عن المسطح التقليدي احتياجًا طبيعيًّا لما يتطلبه ذلك النوع من الأعمال التي تتسم بالتجريد الفكري والتقني وليس تأثرًا بما طرحته فنون الغرب آنذاك.. فالتجميع التشكيلي والتجهيز في الفراغ من الأشكال الفنية التي كانت مألوفة لدينا في الأشكال التراثية كالمعابد الفرعونية والمساجد والأضرحة وكذلك في الفنون البدائية وهي كلها أصول ومنابع استوحى منها الفنان المصري أدواته وأشكاله الحديثة. هذه التجارب التي بدأتها **عفت ناجي وفرغلي عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز وأحمد نوار ومنى طوبيا ومحمد عبلة وعصمت داوستاشي وثروت البحر وفاروق وهبة**، وغيرهم من المجددين.

فانطلقت "**عفت ناجى**" لإضافة عناصر وأشـياء متـعدية بذلك كولاج التكعيبية إلى ما يعرف بفن "التجميـع"، وكانت الخصوصية باستخدام أشياء من واقع البيئة المصرية، وهذا ما أدى إلى أن يعتبرها الكثيرون من النقاد (أول من طرق أسلوب الفن الجماهيري **Pop Art** بطـابع مصري خالص، بل إنها أعطت لهذا الأسلوب شـكلاً وتهذيبًا وقوامًا، بينما كان يسود أوروبا في الستينيات بشكل فج. كـفن لمجرد الاحتجـاج على أساليب التـجريد الخاويـة). إن ما قدمته **عفت ناجى** قد واكب زمنيًّا فناني "التجميع" وإن كان على المستوى النقدي بمصر قد ارتبط بمفهوم البوب، وتقنية الكولاج المستمدة من "الدادا" (**الصورة رقم ١٣**).

وكذلك الفنان حمدي خميس الذي كان مهتمًّا بالعلاقات المجردة لتأثير الخامات والمخلفات الطبيعية والصناعية والعلاقات على سطح الصورة. ويصف **مختار العطار** معرضًا للفنان **منير كنعان** عام ١٩٦٦ بأنه "كان داديًّا أي حافلاً بالأخشاب المحترقة والقفف القديمة والمشدودة إلى الجدران وإطار المنخل وسلك النملية المستهلك... وما إلى ذلك من نفايات الحياة ويصف **حسين بيكار** نفس الفنان في مقال بعنوان "وتكلم الغربال الأخرس" بأنه "أوائل من ارتادوا مجاهل [التبقيعية] ومتاهات [البوب] و[الكولاج]".

أما الفنان **رمزي مصطفى** فقد مارس مثل هذه الإبداعات المرتبطة بصياغات "الدادا" والسوريالية في الثلاثينيات بأوروبا، وبمفهوم البوب في الستينيات بأمريكا في أعماله عقب حرب ١٩٦٧ كأحدى الصياغات التشكيلية التي تحمل رسالة تهكمية، ففي معرض "فتح عينك تاكل ملبن" استعان بصندوق الدنيا وصور النجوم، والنساء اللاتي وضعهن مكان علامات النيشان" كما رأينا عمل للفـنان ثروت البحر بمتحف الفن الحديث بمصر يصور مومياء، وضع عليها كفنًا حقيقيًّا، وألصق صورة لـفتاة وزجاجة كوكاكولا (٣٣-٧٦) (**الصورة رقم ١٤**).

تناول الفنان **عبد السلام عيد** ما عُرف بـــ"الشيء الموجود" **(found object)** ابتكار تكوينيات غاية في الجدة والطرافة كثيفة التعبير ثرية الدلالات فيها قرون الأبقار وجلود الماعز وبعض المعدات القديمة الخاصة بالزراعة دون افتعال أو تغيير للقيمة البصرية للموجودات الطبيعية التي جمعها وتركها تنطق بإيحاءاتها، ويعرض **عز الدين نجيب** في مقاله "فنانون ومجددون بين تجليات الروح وشطحات العقل" أبريل عام ١٩٧٨ في باب جولة المعارض بمجلة الهلال التي يحلل فيها لمعرض كل من **فرغلي عبد الحفيظ** و**عبد السلام عيد** تحت عنوانَيْ "البطل.. عود الذرة!" و"النفايات.. رؤية للمجهول". وبعد أن يصف الناقد بعض الأعمال داخل معرض **فرغلي عبد الحفيظ** وصفًا دقيقًا، يقول: "إنه معرض يحدث لك صدمة مدهشة، انه يجعلك أولاً في حيرة: ماذا تسمى هذا اللـــون من الفن؟ هل هو تصوير؟ أم نحت؟ أم عمارة؟.. أم تصميم داخلي (ديكـــــور) أم أنه أقرب إلى الديكور المسرحي؟ إنه في الحقيقة يجمع بين كل تلك الأنـــــواع، وإن كان ليس واحدا منها على وجه التحديد".

كما رأينا في تلك الفترة أعمال الفنان **زكريا الزيني** الذي صـــور لوحـــــات تمثل شبابيك ينظر منها هو وأسرته وأصـــــدقاؤه، الذين استعار صورهم الفوتوغرافية ولصقها داخـــل هذه الشبابيك. وأيضا بعض أعمال الفنان **أحمـــد كمـــــال حجاب** الذي استعار أبوابًا وشبابيك ومقابض حقيقية وضعها في أعماله بالإضافة إلى تصويره بعض أدوات المطبخ، وصندوق البريد، واستعانتـــه بصــــور فوتوغرافية ملصقة داخل هذه الصناديق.

وعلى جانب علاقة الفن التشكيلي بالأحداث السياسية في عقد السبعينيات من القرن العشرين وأهمها نصر أكتوبر، فلا نجد غزارة في إنتاج الأعمال التشكيلية كالذي حدث بعد العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦، لكن من حين إلى آخر كان يظهر في أعمال بعض الفنانين تعبير عن هذا النصر، ومن هذه الإبداعات تمثال

العبور للفنان **حسن حشمت**، كما ظهر "حوار تشكيلي مع بطل ٦ أكتوبر" **لرمزي مصطفى** كما أنجز الفنان **جمال السجيني** تمثال "العبور" وهو يمثل مصر تحمل أبناءها من الجنود فوق ظهرها وهي على هيئة قارب وتعبر بهم إلى النصر، كما أنجز الفنان **سامي رافع** النصب التذكاري للجندي المجهول **(الصورة رقم ١٥)**.

وقد قام الفنان **محمد العلاوي** أستاذ النحت الميداني بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة بتنفيذ هذا التمثال مع الفنان **جمال عبد الحليم** في حجم كبير من الحجر الصناعي عام ١٩٧٤ وهو موجود حاليا بمحافظة بني سويف. وقام **العلاوي** بعمل تمثال من المصيص اسمه "الخطوة الساحقة تعبيرًا عن العبور وكذلك تمثال الشهيد عام ١٩٩٣ وهو يمثل الجنود المنتصرين يحملون الخوذة تحية للشهيد. ويروي الفنان **أحمد نوار** في حديث لجريدة الأهرام: "أن الإبداع الفني افتقر على وجه العموم إلى إحداث حالة تفاعل وإبداع ترقى لمستوى الحدث على كافة المستويات الإبداعية (السينما – المسرح – الأدب والشعر – الموسيقى والفن التشكيلي) ويرجع السبب لتعاظم الإنجاز العسكري لأقصى درجات التفوق والإبداع القتالي مما تعاظم على آليات وأدوات الإبداع المختلفة والمتواضعة ".

ويمكننا القول إنه لم يلتئم بعد جرح النكسة ولم تتكون بعد القوى الدافعة للفنانين التي تكفي لكي تولد هذه الأعمال، فقد بنى الفنانون من قبل صرحًا ضخمًا من الآمال والأمنيات والمثل والشعارات التي انهارت مع النكسة، فكان من الصعب إعادة بناء الثقة والأمان والطاقة الإبداعية من جديد، ولذلك اتسم أغلب الأعمال التي أنتجت في هذه الفترة بالطابع التسجيلي المباشر. وعلى الرغم من ذلك فهناك فنانون تشكيليون أنجزوا أعمالاً فنية تتميز بالأصالة والنضج بعيدًا عن الدعاية والتسجيل المباشر، يذكر منهم **السجيني ويوسف سيده وعبد المجيد الفقي وفاروق إبراهيم وصلاح عبد الكريم وحامد الشيخ وحسن عبد الفتاح وآخرون (الصورة رقم ١٦)**.



١٥. سامي رافع: "النصب التذكاري للجندي المجهول"، القاهرة



١٦. حسن حشمت: "العبور".

وفي هذه الحقبة الأخيرة ظهرت سلسلة كتب "وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية" التي تصدرها الهيئة العامة للاستعلامات، وهي تقدم كبار الفنانين والرواد بالكلمة والصورة وتطبع بعدة لغات.. ولعبت هذه السلسة دورًا كبيرًا في إلقاء الضوء على منجزات مصر المتميزة في ميدان الفنون التشكيلية.

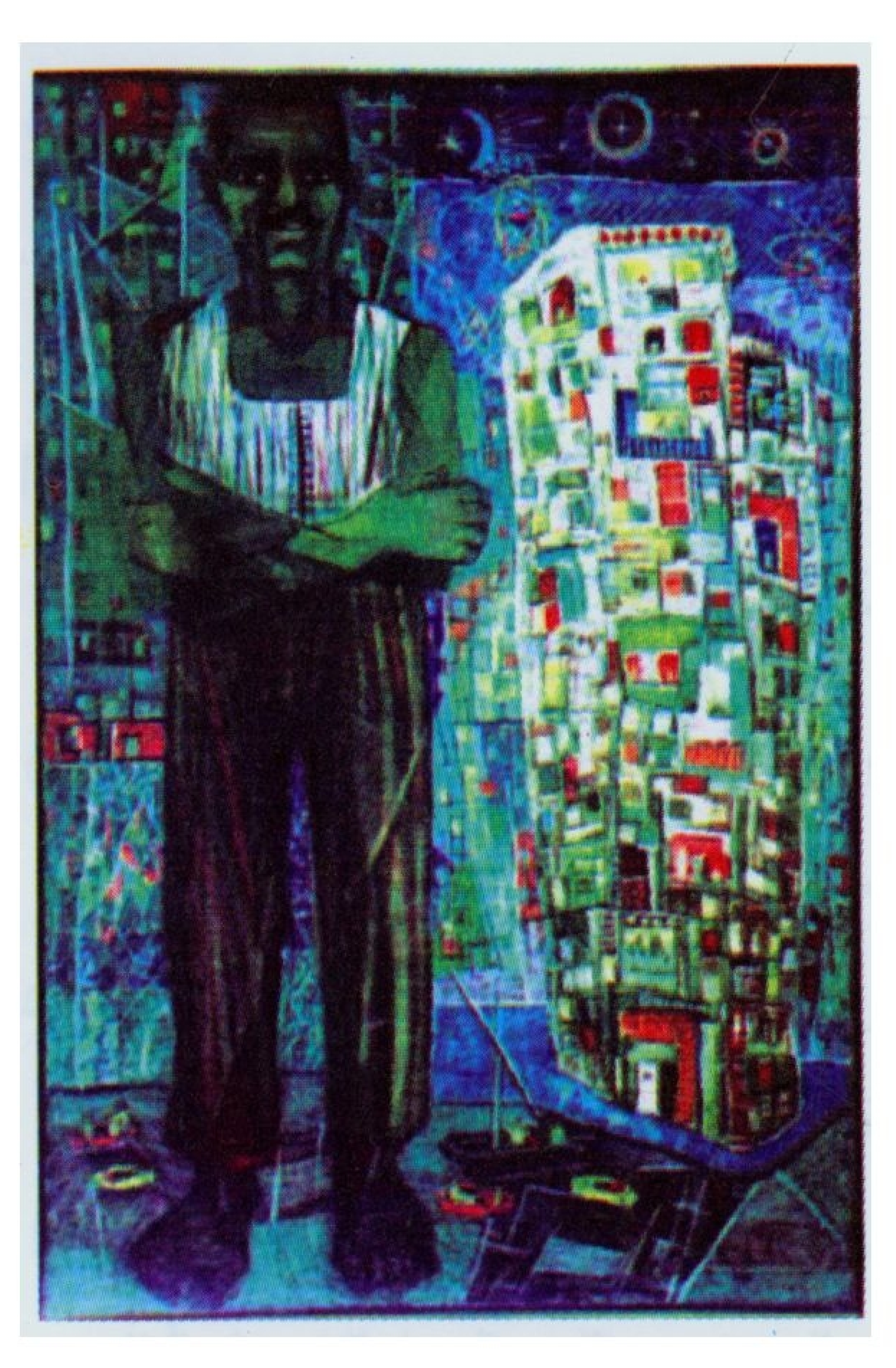
الفصل الثالث

دراسة تحليلية لبعض الأعمال التشكيلية التي أنجزت في الفترة محل البحث

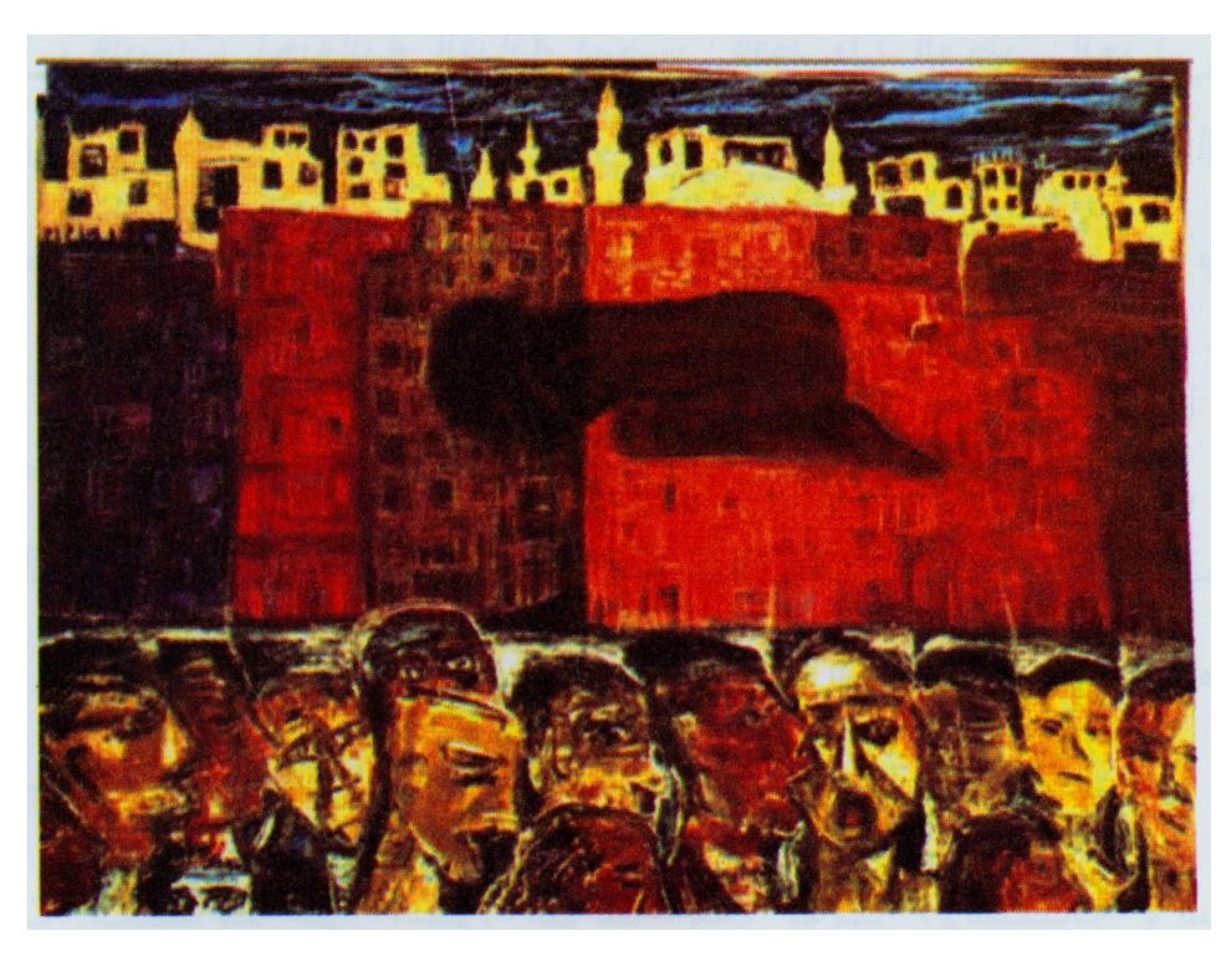
جاذبية سرى: "الإنسان العربي الجديد". متحف الفن الحديث بالقاهرة، ١٥٠سم x100سم، زيت على قماش. ١٩٦١ (الصورة رقم١٧):

وصف اللوحة: رجل عملاق مفتول العضلات يرتدي ثياب العمال أو الصيادين ملامحه تشبه ملامح عبد الناصر مستبشر الوجه ينظر إلى الأمام في تفاؤل وتصميم حافي القدمين وهما كبيرتا الحجم راسختان على الأرض-الارتباط بالأرض - وعند قدميه يوجد ما يشبه المراكب الصغيرة ذات المجاديف وتصل قامة الرجل إلى ارتفاع البيوت الموجودة في الخلفية وتتضح في المستطيل العلوي السماء في الليل مضاءة بالألعاب النارية والنجوم والهلال كأنها احتفالية بهذا الإنسان الذي وصفته الفنانة في اسم اللوحة بالعربي الجديد في إشارة واضحة إلى المناخ العام المشبع بمفاهيم القومية العربية ووحدة الوطن النابعة من وحدة اللغة والدين والمكان، فليست احتفالية الفنانة لمصر فقط بل الوطن العربي كله. وتاريخ إنتاج اللوحة هو عام ١٩٦١م وفيه صدرت قوانين يوليو الاشتراكية الشهيرة وربما كانت الفنانة هنا تخلق جوًّا احتفاليًّا بهذا الانتصار للمبادئ التي آمنت بها وتغنت بها في الكثير من لوحاتها التي أنتجت في تلك الفترة، ولهذا نرى الجو العام المفرح والألوان الساطعة والمبشرة واستخدام اللون الأخضر لجسد الرجل - إشارة إلى الخصوبة - الذي يتدفق حيوية وإقدامًا وترتفع قامته لتطاول المدينة بأسرها (قد الدنيا) وهنا تطالعنا صورة الإنسان العربي المثالي الذي قدمه الواقعيون الاشتراكيون في إبداعاتهم.

اتجاهات الخطوط إلى أعلى اللوحة مما يؤكد الاستطالة والنمو والتفاؤل، والتطلع إلى المستقبل وأسلوب التخطيط يشبه الرسوم الفطرية البسيطة أو رسوم الأطفال، ومعظمها حاد وواضح يزيد من قوتها في بعض المناطق التحديد بالأسود،



(١٧) جاذبية سرى: "الإنسان العربي الجديد"، زيت على قماش،
متحف الفن الحديث بالقاهرة،
١٠٠ سم × ١٥٠ سم ١٩٦١.



(١٨) جاذبية سري: "النكسة"، ألوان زيتية على قماش،
٩٠ × ٥٥، متحف الفن الحديث.

ويوجد باللوحة خمس كتل مستطيلة الشكل أربع في الخلف والخامسة هي جسم الرجل العملاق في المقدمة وهي تساوى أو تزيد عن كتلة البيوت التي ينظر منها الناس إلى هذا النموذج المثالي، وهذا التقارب في الكتل يصنع نوعًا من التوازن، أما مصدر الضوء فهو واحد، وهو هادئ كضوء القمر، ينبع من استخدام اللون الأبيض في البيت وفي صدرية الرجل. كما نرصد في اللوحة إيقاعًا من تنوع الارتفاعات وتوزيع اللون الوردي وكذلك من توزيع درجات الإضاءة.

جاذبية سري. النكسة. يونية ١٩٦٧. ألوان زيتية على قماش، ٥٥ سم × ٩٠سم. متحف الفن الحديث (الصورة رقم١٨):

مفردات اللوحة: اللوحة مقسمة إلى ثلاثة أقسام أفقية: العلوي به سماء ملبدة بالغيوم مظلمة بها بيوت ومساجد وكنائس، والقسم الثاني عبارة عن بيوت متجاورة تشبه بيوت الأحياء الفقيرة عليها صورة لسيدة تنتحب ووجهها إلى أسفل وتضع يدها على رأسها وهي تخفي وجهها الموصوم. والقسم الثالث يحتوى وجوهًا لنساء ورجال فاغري الأفواه شاخصي الأبصار تحت تأثير كارثة أذهلتهم. عناصر التصميم الرئيسية تتضح في الخطوط العامة الأفقية والرأسية المتشابكة تشابكًا مستترًا وهذا التقسيم الأفقي للوحة يوحي بالتسطيح والحزن والخمول. لا توجد خطوط منحنية أو لينة إلا في جسم المرأة المنتحبة وقبة المسجد والغلبة هنا للخطوط الحادة المتعامدة في تعسف وزحام مقصود وكان **رودلف أرنهايم** يقول: إننا نتذكر حركات الرقص الحزين ليس بسبب أننا شاهدنا أغلب الأشخاص الحزانى يتصرفون بطريقة مماثلة، ولكن بسبب أن الملامح الديناميكية للحزن تكون موجودة بدنيًّا أو فيزيقيًّا في هذه الحركات. فيمكننا إدراكها كذلك من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والأشكال، التخطيط هنا محكم يشبه قضبان السجن ينطق بالسكون والحصار في تلك المستطيلات الضيقة.

أما الكتلة فهي موزعة ومعلقة في الهواء مع السيدة المعلقة بين البيوت كفاقد الوزن، فاقد الجذور والرسوخ، الحركة التي تؤديها هذه السيدة تشبه حركات النادبات في صعيد مصر عند موت أحد الأشخاص لديهن. والإيقاع المتولد من الخطوط الأفقية والمستطيلات إيقاع رتيب مقبض حزين، والمكان كالسجن أو زحام الجنازة أو المظاهرة. والبيوت عنصر شائع في أعمال **جاذبية سري**.

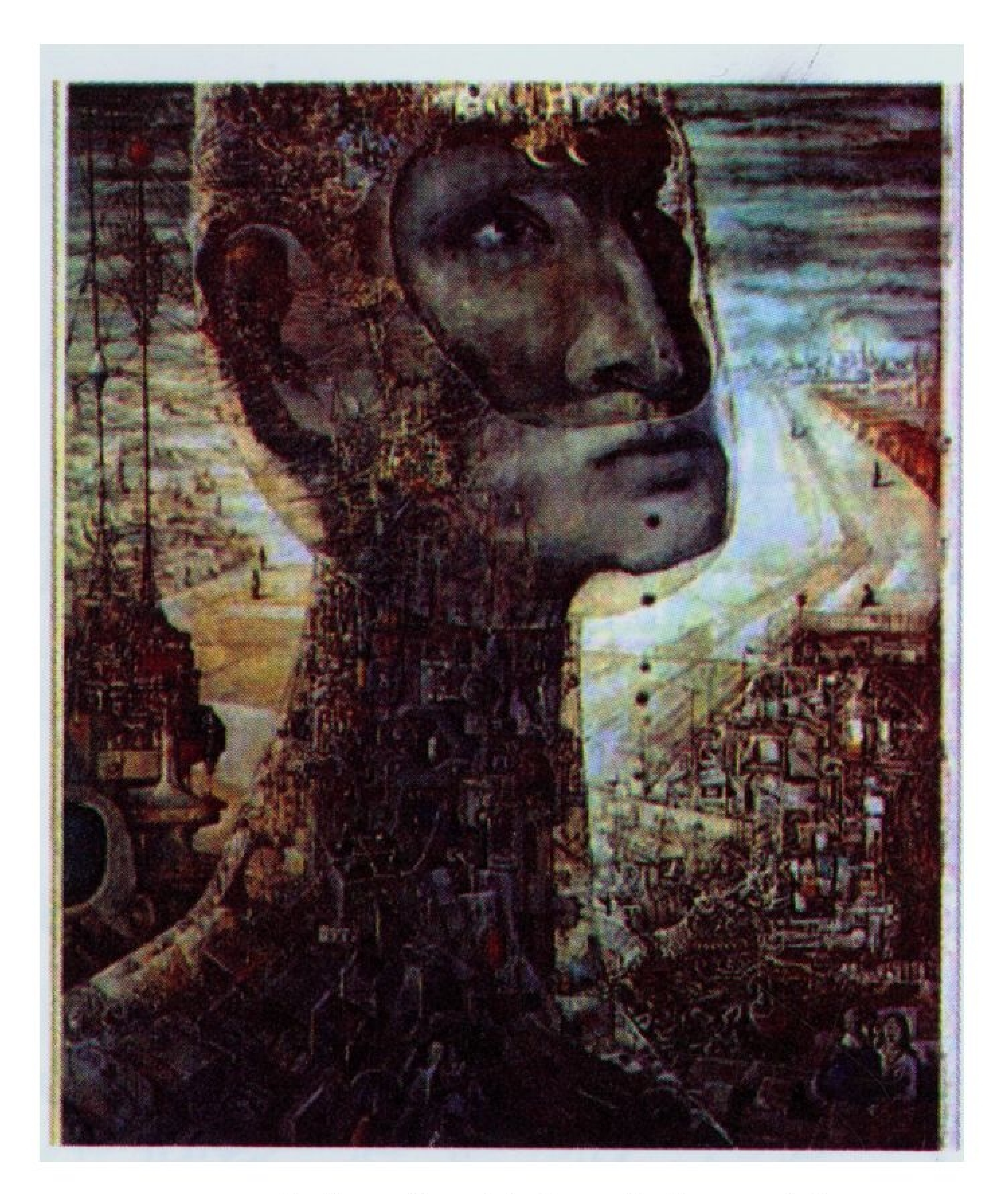
لا يوجد باللوحة إيحاء بالعمق أو المنظور بل يوجد عرض مسطح رتيب للعناصر ربما كان غير منطقي أيضًا وجود جسم السيدة في الفراغ الأوسط ووجود وجوه البشر في أسفل اللوحـــة. اللوحة قاتمة لا تحتوي على إضاءة ساطعة إلا في المستطيل العلوي حيث المآذن والقباب والكنائس. اللون الطوبي لبعض البيوت ربما إيحاء بالحرارة أو الغليان اللون الأصفر الفاتح للوجوه والقباب والمآذن والكنائس والبنِّي المحروق للسيدة المنتحبة ولون أزرق قاتم مع لمسات أزرق فاتح للسماء ثم تحديد بالأسود يزيد من قتامة اللوحة، ألوان البيوت مشرقة فالبيوت لها الصدارة عند جاذبية سري، فتعطيها لونًا متقدمًا، والصورة تشبه الجنين في رحم الأم واللون الأحمر له علاقة بعملية الولادة والرحم، فتلك المباني هي رمز للأمل في الغد وميلاد يوم جديد مشرق بالنصر.

عبد الهادي الجزار. السد العالي، ١٩٦٤. زيت على سيلوتكس، متحف الفن الحديث ببنها، مصورة من مرجع(*)(الصورة رقم١٩):

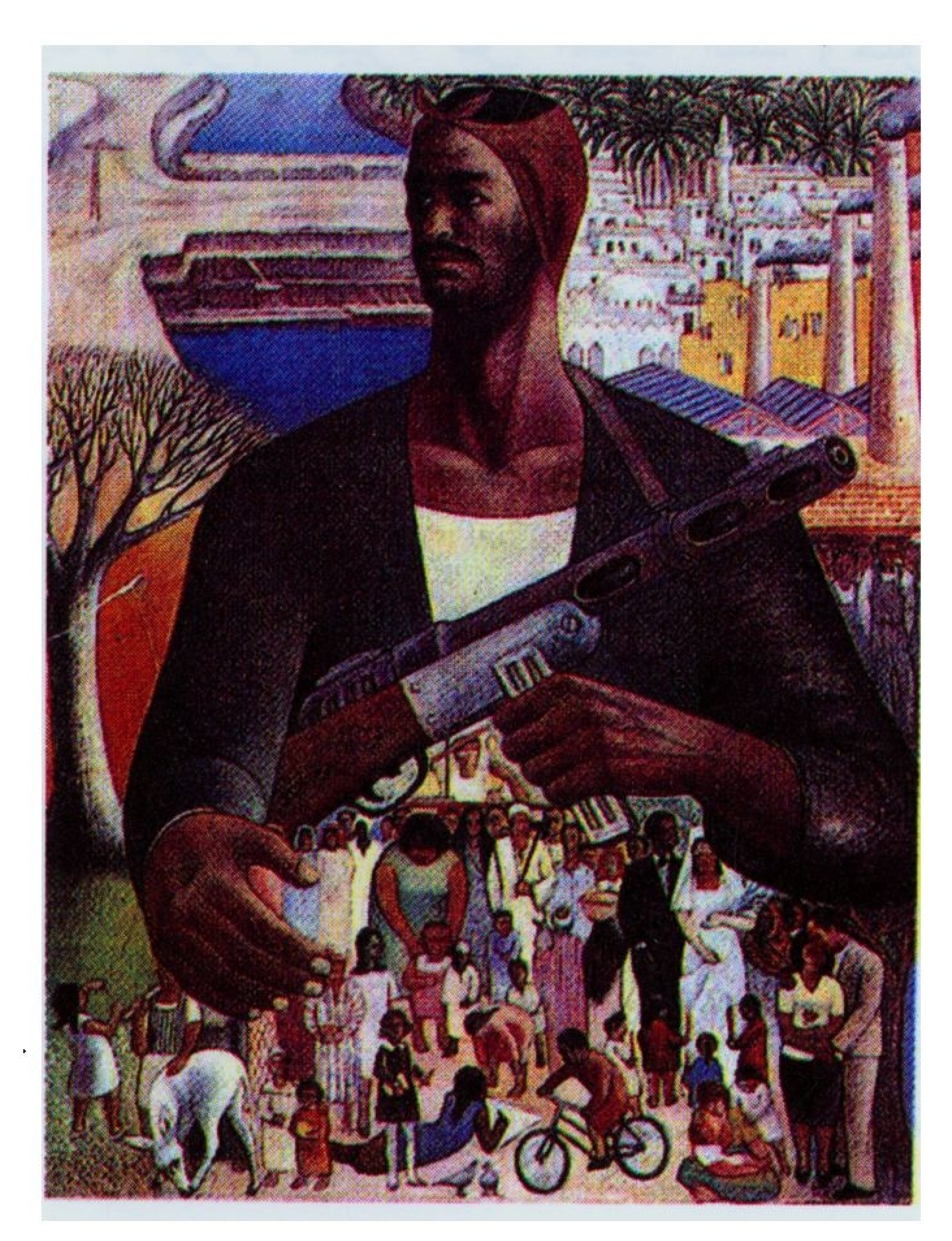
وجه إنسان يشع تصميمًا وإرادة وتطلعًا إلى المستقبل المشرق. هو ينظر إلى أعلى في شموخ وصلابة وله أنف حاد وفك بارز فهو قوي البنية والإرادة، ينطق بالعناد والتحدي، نكاد نسمع الشعب يردد: "قلنا حنبني وادي إحنا بنينا السد العالي"، هذا الإنسان يشبه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، ويغطي ذلك الرأس قناع صلب كفرسان العصور الغابرة له قرنان صغيران كلمسة أسطورية من العهود البدائية. وهو شفاف كأقنعة رجال الفضاء، فقد شغل هذا المعني الفنان عبد الهادي

الجزار كثيرًا، هذا الوجه الذي يذكرنا بالحارس المشرف على الصحراء، الأسد الرابض كتمثال أبي الهول، ولكن أعطاه عبد الهادي الجزار رقبةً طويلةً مغطاة بالعدد والأدوات المستخدمة في تشييد السد العالي. أو فلنقل إنها مكونة منها، وهنا يطالعنا التغني بالآلة ومثاليات التقدم الصناعي والعلمي وهي المعاني التي ولدها مشروع بناء السد العالي في تلك الفترة الخصبة من التاريخ المصري. رجل وسيدة من أبناء الوادي يقفان على الطريق فوق جسم السد، الذي يمتد إلى نهاية الأفق كالمستقبل الواعد. ألوان الآلات والصحراء ومجرى النيل هي ألوان طبيعية مشتقة من ألوان التربة والمعادن الخام.

هذه اللوحة هي جزء من معزوفة متكاملة في تمجيد العلم والعمل أبدعها فنانو هذا الجيل. احتشاد الآلات والروافع والأجزاء المعدنية في بناء السد، مكافئ لاحتشاد البشر وتوحدهم في وجه العملاق، فنحن لا نرى الإنسان ولكننا نرى أثر يديه في الصرح المتنامي إلى السماء. هذا بجانب أن الجسم وقاعدته يتكون من كتل متراصة تشبه كيفية بناء الهرم تعبيرًا عن أهمية السد وخلوده مثل الهرم وأهمية البنية التحتية في تدعيم التنمية، فالسد العالي هو هرم مصر الحديثة.



١٩.عبد الهادي الجزار: السد العالي



٢٠. محمد حامد عويس: "الجندي"، ألوان زيتية على قماش ١٩٧٥

محمد حامد عويس: "الجندي"، ٧٥ سم× ١٥٠ سم، منتصف الستينيات، ألوان زيتية على قماش، مصورة من مرجع (الصورة رقم٢٠):

- فلاح عملاق متطلع إلى الأمام قوي البنية يحتوي بين ذراعيه نماذج مختلفة من البشر، يمسك سلاحًا معلقًا في كتفه يظلل هؤلاء الناس، يرتدي ملابس تشبه ملابس الفلاحين في أثناء العمل في الحقول وكذلك منديل الرأس. في الخلفية نرى: شجرة ونخيلاً وبيوتًا ومآذن ومداخن مصانع في الخلفية، ثم نرى النيل يمتد إلى نهاية الأفق ويقطعه جسم صخري ضخم. الفلاح يمد كفه اليمنى بصورة توحي بالحنان وحماية مصر من غوائل النهر والفقر، ينبثق من جسد العملاق: الحب متجسدًا في فتى وفتاة واعدين بالمستقبل الخصيب والتكاثر، ثم تطالعنا البهجة ومرح الأطفال، ثم الأمان والهدوء في فلاح معه حمار يأكل من الأرض التي يحميها العملاق.

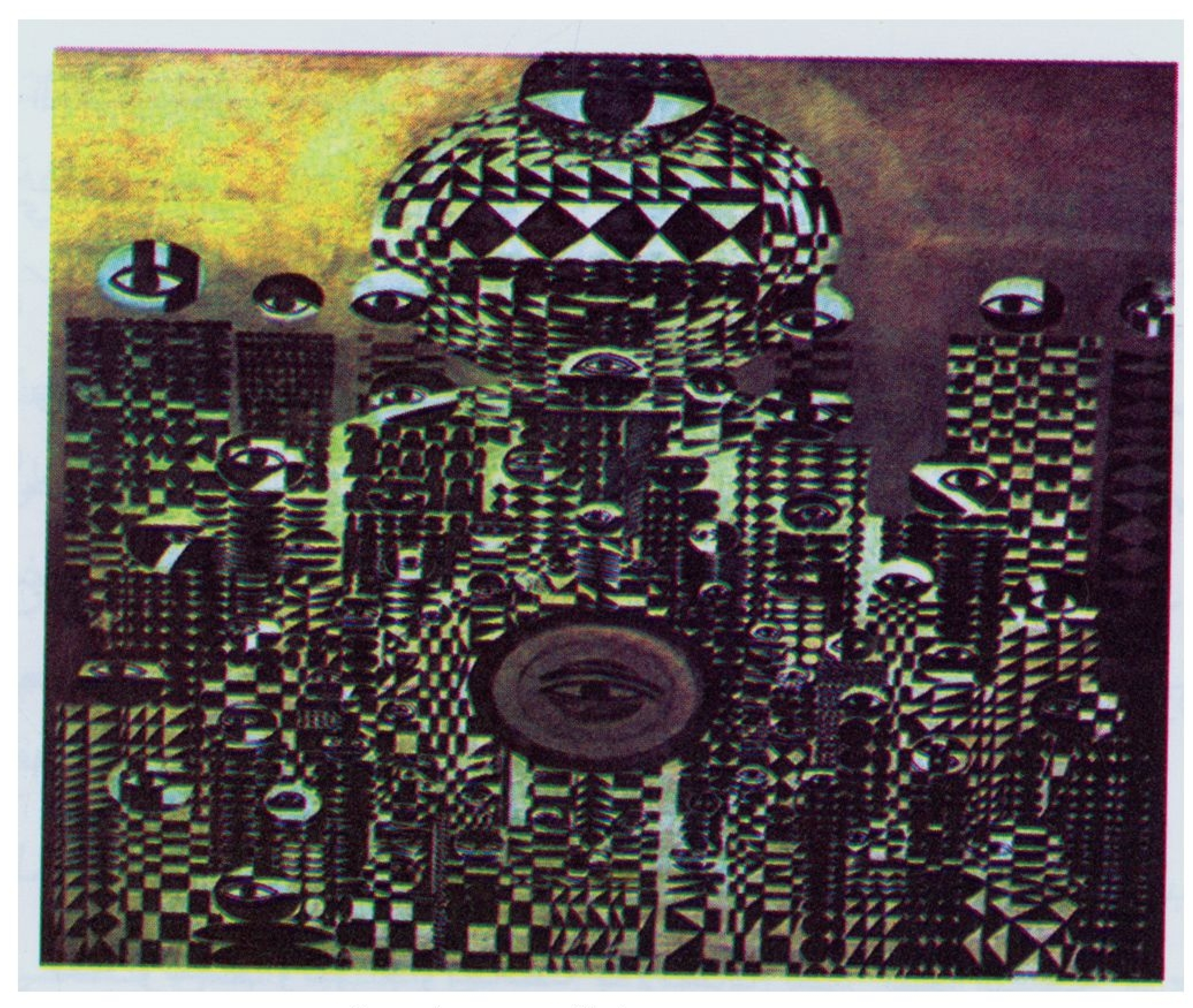
خطوط اللوحة قوية صريحة ومكثفة لا تشتت الرؤية، متوافقة معًا في تناغم، فيها رسوخ واستطالة توحي بالثقل والثقة والأمان، كما أن معظمها على هيئة منحنيات أكثر من الخطوط المستقيمة أو الزوايا وهو أكثر جمالاً كما ذكر **رسكن** فالخط محيط مميز حاد وتري (نحيل – مرن – قوي)، فالخطوط تمنحنا دلالات رمزية مثل الاستمرارية والإحاطة والاشتمال وامتداد النيل إلى نهاية الأفق: يوحي باللا نهائية والحرية والأمل في المستقبل، الخط يوحي بالحركة وهي هنا حركة هادئة رتيبة هادرة كسريان النهر.

معظم الخطوط مآلها إلى أعلى اللوحة وهذه الحركة إلى أعلى توحي بالمرح والطموح. كما نلحظ المبالغة في الصفات الجسمانية للبطل، ثم التخطيط العام يعطي شكل مثلث رأسه هو رأس العملاق وقاعدته هي البشر. وهو يمنح ذلك الجندي حجمًا ضخمًا بالمقارنة بأي عنصر آخر في هذه اللوحة مما يذكرنا بصورة البطل الفرد في كلاسيكيات الواقعية الاشتراكية.

محمد طه حسين، اليقظة، ١٩٦٨، ٨١ سم× ١٠١ سم، لاكر على خشب من مجموعة الفنان الخاصة (مصورة من مرجع) (الصورة رقم٢١):

أنتجت اللوحة عام ١٩٦٨ أي بعد عام واحد من هزيمة مصر، واستخدم الفنان عنصر المئذنة مع عنصر العين البشرية وسمى لوحته "باليقظة" كأنه يعلن عبور الليل واقتراب الفجر واليقظة والعناصر المكونة للوحة هي أبراج مراقبة ذات أعين متيقظة أو مآذن بأعين بشرية أو بنايات ضخمة فيها استطالة تعلوها انتفاخات كالقباب، وشكل المئذنة المتجه إلى أعلى في مراحل متتالية متصاعدة: يوحي بالبناء والتطور والتصاعد الروحي إلى الذروة والتحفز والوصول إلى اليقظة التامة. مدلول المئذنة في الوجدان الشعبي هو الاستنفار والصمود في مهب الريح، المئذنة هي الرؤية الشاملة من أعلى، هي أيضًا الارتفاع فوق الهزيمة. المجسمات أو المآذن جديدة خاصة بالفنان خلقها باستخدام عناصر بنائية مستوحاة من الفن الإسلامي المنقى من الزخرفة المباشرة والآتي لنا عبر تقنيات الفن البصري (الأوب آرت).

أما استخدام الوحدات الصغيرة المتراصة كقطع الخزف المستخدمة في الموزاييك فهو أسلوب مرتبط أيضًا بالعمارة الإسلامية، هذه المآذن وضع لها الفنان أعيناً شاخصة يقظة حزينة في نفس الوقت، هذه الأعين خلعت صفة الآدمية على المآذن وأصبحنا نرى شخوصًا كثيرة مستنفرة متراصة في وضع رأسي شامخ متجه إلى أعلى (السماء)، إنها تشير بفطرة الفنان المصري المتدين إلى الاتجاه إلى السماء عند الكرب، اتجاه الخطوط كلها في اللوحة إلى أعلى هو ملخص لحالة المجتمع المصري في ذلك الوقت، والمئذنة أيضًا مرتبطة بنداء الله أكبر وهو شعار النصر في أكتوبر ١٩٧٣م كأنها نبوأة الفنان باليقظة والاستناد إلى قوة الله الأكبر، وهذه الكلمة (الله أكبر) ترددها مآذن المساجد ومآذن الفنان ذات الأعين المتيقظة دومًا، كما أن المئذنة علامة أيقونية تنبيهية تخلق تناصًّا تشكيليًّا مع مقولة:



٢١. محمد طه حسين: "اليقظة"، لاكر على خشب، ١٩٦٨



٢٢. جمال السجيني: "عروسة حلاوة"، ١٩٧٣

"حي على الفلاح" فهي إذن دعوة للعمل والاستيقاظ حتى لا تتكرر اللطمة، والمنظور في هذه اللوحة يأخذنا إلى أعلى في لقطة بانورامية للمدينة (القاهرة مدينة المآذن الألف) والتي تكمن في وعي الفنان، حيث الحي الإسلامي الذي تنتشر فيه المآذن والقباب. تلك الأعين البشرية الشاخصة المتربصة المتيقظة دومًا المتنوعة الأحجام تنتشر وتمتد إلى الأفق الذي جعله الفنان مُذهَّـبًا مُتفائلاً معلنًا اقتراب بزوغ الشمس. واللوحة عبارة عن تكوين متشابك من الزخارف والمنمنمات التي تشبه المشربية وأسلوب الخرط العربي للخشب والوحدات المتكررة المتنوعة في الحجم والمتشابكة تردد عنصر العين البشرية التي تطالعنا مرة ثانية ولكنها مصغرة وملخصة كحبة الخرز المستخدمة في المسبحة. تؤكد البناء الشبكي المتراص في دقة ونظام وتنوع وتماسك بالإضافة إلى اسم اللوحة الذي يشير إلى معنى إيجابي مرتبط بالمجتمع المصري في تلك الفترة الحرجة ١٩٦٨م (بعد النكسة بعام واحد).

اختار الفنان استخدام الخامات الطبيعية مثل الخشب وألوان اللاكر التي تحتاج إلى صبر وخطوات عديدة في الإعداد والتحضير وخدمة السطح، فهو يفضل أن تولد الأفكار بصعوبة وجهد. واقتصد الفنان في استخدام الألوان ولم يخرج عن تدرج ألوان المسطح الخشبي الطبيعي دون إسراف فجاءت اللوحة متشحة بالجدية والحكمة لتذكرنا مرة أخرى بالأيقونات القبطية، كأنها عمل ديني أو مخطوط قديم ينظر إلينا بتلك الأعين المتأهبة المتراصة.

جمال السجيني: "عروسة حلاوة"، ٦٠ سم× ١٠٠ سم، زيت على خشب، ١٩٧٣، تصوير من مرجع (الصورة رقم٢٢):

عروس ترتدي ملابس عربية هي مصر بعد هزيمة ٦٧ تطالعنا هشاشة تكوينها وسهولة تعرضها للكسر، على الرغم من جمالها وحلاوة مذاقها فهي من السكر، وغطاء رأسها يشبه التاج فهي ملكة متوجة، لكنها كسيحة تمسك عكازين كسيرة النظرة

مائلة الرأس، ملابسها مهلهلة على عكس عرائس المولد النبوي ذات الزينيات والمروحة خلف ظهرها بألوان زاهية، أما هذه العروس فمروحتها فارغة وليس لها زينة وملابسها رثة رمادية اللون، تقف على أرضية بنية بأطراف رِجْل واحدة.

توجد مساحات من اللون البني على ردائها ومروحتها، مرسوم على صدرها ما يشبه الخنجر أو السيف المغروس فيها، وقد استخدم الفنان الألوان كالعجين البارز لتحديد المساحات فشكلت خطوطًا ضعيفة مقطعة. "اللي بنى مصر كان في الأصل حلواني"، هي معنى من السكر، هي الملاهي والفرح، هي الأحزان والآمال. إنها العروس المحبطة، وفي كل الأحوال تحيطها زخارف مقطعة مفتتة غير مكتملة.

فموضوع العمل الفني يتكون هنا من خلال اختيار الفنان للعناصر ولطبيعة العلاقات بينها وهو مماثل لفكرة الموتيفة **motif** والموضوع المتكرر **theme** في التفكير الموسيقى، ومع النمو التدريجي للصورة أمام العينين فإن تداعيات من الأفكار تتسلسل بالتدريج إلى عقل الفنان، ومن ثم إلى عمله، لأن أي صورة ذات تركيب معقد يمكن أن تقارن مع بعض الجهد للخيال مع صور مألوفة في الطبيعة.

والموضوع المسيطر هنا في هذه اللوحة هو العروس الكسيحة، فشكل عروس المولد هو أيقونة تكمن في وعينا الشعبي تعبر عن الفرح والزينة والحلاوة والمولد النبوي، لكن الفنان جردها من بعض صفاتها وأخل بتلك العلامة الشعبية مما خلق توترًا وصراعًا نتجت عنه رغبتنا في تعويض النقص وجَبْر الخلل والبحث عن جوهر الصراع في العمل الفني.

إنجى أفلاطون: "ساحة المعركة". ٥٥ سم × ٨٤ سم، ألوان زيتية على قماش، ١٩٧٠ متحف الفن الحديث (الصورة رقم٢٣):

نموذج لأسلوب الفنانة الذي تميزت به والذي تأثرت فيه بأسلوب **فان جوخ** كما تذكرنا ضرباتها بالفرشاة السريعة المتلاحقة المنمنمة بالفن الياباني، إضافة إلى صغر حجم اللوحات مع صغر اللمسات التي تأخذها من باليتة اللون، مع سرعة

جريان الخطوط في منحنيات، تتدفق كما لو كانت الفنانة تمتطي صهوة المعاني وتأخذ بعقالها فتسبقها الفرشاة صانعة تلك التيارات التي لا تنتهي. والخطوط لينة تشكل موجات متسارعة، والبناء الهندسي غير واضحٍ بل هي ضربات الفرشاة السريعة المتلاحقة تشغل مساحة اللوحة بالكامل مما يذكرنا بالفسيفساء المكوَّنة من قطع صغيرة ملوَّنة تكون تشكيلا مصريًّا مميزًا. وقد استخدمت الفنانة اللـــــون الأصفر والبني للرمال والإيحاء بساحة المعركة في مرتفعات ومنخفضات شاطئ القنال وخط بارليف، اللون البرتقالي ينقل بقع الضوء من مقدمة اللوحة وحتى الخلفية مع حركة الجنود المتقافزين وسط الأسلاك الشائكة، واستخدمت الفنانة اللون للأرضية الضاربة إلى الصفرة، والذي يشيع روح البهجة والنشاط. يوجد تحديد بالأسود للعناصر الرئيسية للوحة واستخدام هذا اللون يدعم الخطوط ويكثف القوة الضوئية لأي لون مجاور، ويضفي القوة والجدية على الخطوط ذات الملمس الخشن من أثر ضربات الفرشاة. أما المنظــور فنرى التفاصيل تتلاشى كلما اتجهنا إلى العمق وتبهت الألوان وتفاصيل الأشكال المرسومة عما في مقدمة اللوحة وهو الأسلوب الذي يميز لوحات الفنانة **إنجي أفلاطون:** الذي نراه هنا بوضوح في النمنمة وضربات الفرشاة السريعة وعدم التركيز على التفاصيل أو الوجوه والشخصيات والاحتفاء بالمجموع. هي لقطة من مشهد المعركة، تذكرنا بمشاهد سينمائية للمعركة.

حركة دائبة مستمرة من أسفل إلى أعلى، حولها الفراغ الواسع في التصميم العام للوحة، الذي اكتملت علاقاته البصرية، وقد نظر علماء الجشطلت إلى التصميم باعتباره العامل المرتبط بالإغلاق أو باكتمال العمل، فالنشاط الناقص غير المكتمل يخلق توترا يدفع نحو الفهم، من أجل خفض التوتر. وعدم اكتمال العلاقات: يخلق حالة من عدم الاتزان والتوتر تدفعنا، بأساليب عدة إلى استبعادها أو التخفف منها، كي نصل إلى حالة ما من التوازن، وقد نظر **جون ديوي** إلى التصميم باعتباره بحثًا جوهريًّا عن المعني، وعن النظام أي عن البنية، وعن المعقولية، بين الفوضى والعماء.



٢٣ . إنجى أفلاطون: "ساحة المعركة". ألوان زيتية
على قماش، ١٩٧٠ متحف الفن الحديث.



٢٤. يوسف سيده: "العبور"، ألوان زيتية على قماش،
١٢٠سم× ٦٠ سم، متحف الفن الحديث.١٩٧٣

ولو تأملنا الخطوط الصاعدة والهابطة لوجدنا أنها هي التي خلقت صورة البانوراما والتطور من أسفل إلى أعلى، والتخطيط العام يوحي بقوة الكتلة الناشئة عن كتلة، والخطوط المنحنية لأجسام الجنود تنقل العين بسرعة إلى النقطة التالية وهي التي تولد الحركة إلى أعلى والخطوط العلوية غير مكتملة توحي بالامتداد والاستمرار.

أما الشكل العام فهو شكل تلال متتابعة، يتقافز فوقها الجنود، في لقطة كأن طائرًا التقطها بسرعة قبل أن يذهب بعيدًا، التقطتها الفنانة وهي تبتعد وتسمو وتكرس الجلال المهيب. فهي تتجاهل التفاصيل والأشخاص والنقل الدقيق بل تركز على منظومة جماعية وإيقاع صاخب ناشئ عن حركة الجنود بأسلحتهم. أما الضوء واللون لدى إنجي أفلاطون فليس هناك نقاط مضيئة على حساب أخرى معتمة، بل درجات الضوء موزعة بالتساوي لإبراز العمومية والتوحد والتساوي والموضوعية فليس لدى انجي أفلاطون أبطال بارزون أو أشخاص بعينهم، بل المجموع هو البطل، خضم الزحام يخلق قوة التأثير.

يوسف سيده: "العبور"، ألوان زيتية على قماش، ١٢٠سم× ٦٠ سم، متحف الفن الحديث. ١٩٧٣ (الصورة رقم٢٤):

وجوه لجنود يرتدون الخوذات تمجيدًا للعبور وبطولات الشعب المصري ترديد لبعض الكلمات ذات الدلالات مثل: **السادات**، جنود الجيش المصري في حصر ملحمي زاخر بكل عناصر القوة في مصر البشرية والدينية والثقافية والتراثية متمثلة في الصقر حورس. الألوان مبهجة دون النظر إلى الحروف ومعناها اللغوي نراها مساحات تجريدية هندسية لونية موفقة للتعبير عن البهجة والنشاط وتوحيد شكل النماذج البشرية يوحي بالعمومية ووحدة الهدف ووحدة التوجه نحو النصر.

واستخدام الحروف العربية في الفن التشكيلي بدأ من منتصف الخمسينيات في المغرب ومصر والعراق وكان من رواد هذا الاتجاه **حامد عبد الله** من مصر **وجميل حمودى** من العراق اللذين بدآ في وقت متقارب إدخال الحروف العربية في لوحاتهما، وكان هناك فنانون أوروبيون يدخلون هذه الحروف في لوحاتهم مثل بول كلي، وحروف اللغة العربية تمثل ينبوعًا لا ينضب للقيم الجمالية، فرؤوس الحروف وبداياتها تتخذ شكلاً قويًا واضحًا أما سيقانها فتمتد ونهاياتها ترقُ وتشف حتى تختفي وهي غنية بالخطوط الرأسية والأفقية والمنحنيات والمدات بالإضافة إلى التشكيل، وكلها عناصر شديدة الثراء والتنوع، وكما استخدمها الخطاطون القدماء والتقليديون استخدمها الفنانون المعاصرون فتحققت لديهم قيم تشكيلية وإمكانات جمالية وشكل معاصر وبعد حضاري أصيل.

يوسف سيده. الوحدة العربية. متحف الفن الحديث بالقاهرة. ١٩٦٢. زيت على قماش. ٥٥ × ٧٥ سم (الصورة رقم٢٥):

كلمات منتشرة على مسطح اللوحة تكون جملاً مكتوبة باللون الأحمرمثل: الأمة العربية من المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي، والإقليم الغربي والشرقي باللون الأزرق، كما نجد فهم إخوة جمعهم لغة ودين وثقافة مشتركة بلون رمادي داكن، أما جملة " بس يا خسارة الحصار" فهي بنفس اللون الرمادي. أما الأرضية فبلون أبيض مشوب بزرقة كلون السماء، وتوزيع اللون الأحمر بكثرة جعل الكلمات تتقدم بصريًّا إلى الأمام، فالأحمر والأزرق لونان متباينان يبرز كلاهما الآخر والخطوط الهندسية للكلمات تقسم اللوحة إلى مساحات هندسية وحركة الكلمات الحمراء تصنع إيقاعًا بصريًّا يضيف بعض المساحات الزرقاء والرمادية الهندسية التي تصنع اتزانًا لونيًّا. أما تلامس اللون الرمادي مع اللون الأحمر فيقلل من شدة إضاءته، واللون المحايد في الأرضية يبرز العناصر المكونة للوحة.

حامد ندا. مسيرة التعمير. ألوان زيتية على أبلكاش. ١٢٠ سم × ٨٥ سم. متحف الفن الحديث (الصورة رقم٢٦):

رجل قوي البنية ذو ملامح مصرية سمراء، يقف وقفة المقاتل الملاكم يشبه وضع إمساك السلاح أو المقدم على الحركة إلى الأمام مكتوب في مقدمة اللوحة "مسيرة التعمير" باللون الأحمر والأصفر المشرق، ولمسات الفرشاة توحي بحركة البناء وفي الخلفية الأهرامات وقرص الشمس وزرقة السماء، الخطوط لينة عضوية غير واضحة لكنها تمثل بناءً متماسكًا شفافًا. كرسوم الكهوف البدائية.

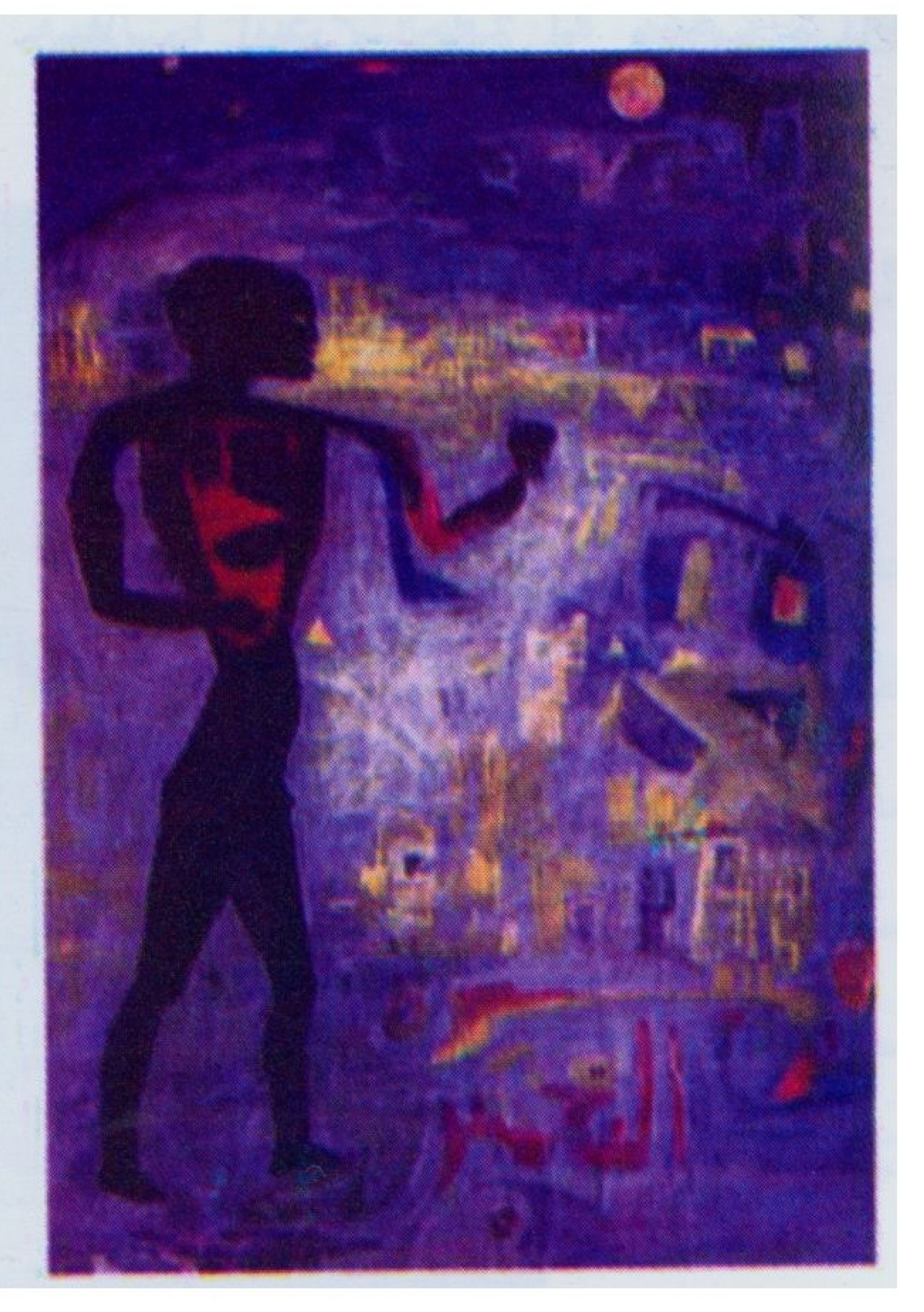
الشبكية الهندسية تكون علاقات نسبية متوافقة معًا، ونقاط الارتكاز تعتمد على الرجل القوي الواقف في مقدمة اللوحة.

- المنظور: متتالٍ متعدد يعطي لقطة بانورامية لأبنية، وأهرامات وتكوينيات كشرائح شفافة كستائر المسرح الشعبي، تمتد حتى خط الأفق دون تصريح أو توضيح بل تلخيص وإشارات ذات دلالات موحية بالمعني المكثف. الفراغ عميق ممتد أفقيًا والإيقاع التشكيلي ينشأ من تكرار لمسات الأحمر المبهج، وحركة ساقي الرجل مع ذراعيه تولِّد إيقاعًا راسخًا يعبر عن اسم اللوحة وهو المسيرة. أما اللون فمتباين غير مشبع، المجموعات اللونية يسودها الأزرق. لون بشرة الرجل هو لون الأرض الخصبة. الأصفر يوزع الضوء بخفة في اتجاه عمق اللوحة. الإضاءة هادئة تشيع جوًا صوفيًا فلسفيًا، يحتوينا بجوهر الأشياء لا مظهرها وبحقيقة الخلق لا ماديته، تذكرنا بالتل الأزلي حيث كانت اللُّجَّة القديمة، حيث بدأ الخلق ونطقت الكلمة المقدسة "كُنْ": فكان الخلق وعرف الإنسان نفسه، هذا الفهم الشامل لحقيقة الإنسان يطرح معنى واسعًا للمسيرة والتعمير فهي مسيرة الإنسان على الأرض البكر. هذه أعمال ندا الرحبة البليغة التي لا تستسلم للدعائية والفجاجة.



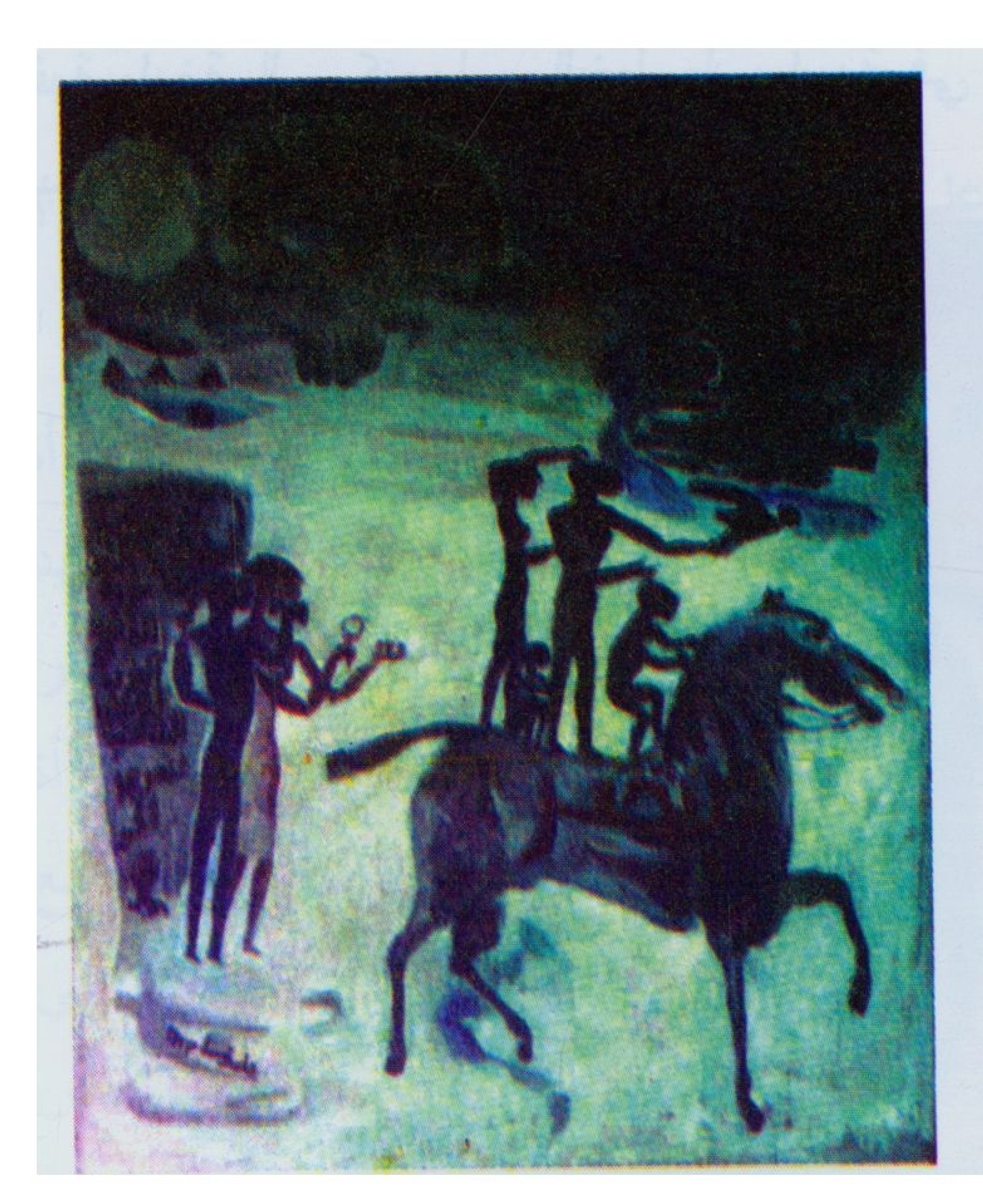
٢٥. يوسف سيده. الوحدة العربية. متحف الفن الحديث بالقاهرة.

١٩٦٢. زيت على قماش.



٢٦. حامد ندا. مسيرة التعمير. ألوان زيتية على أبلكاش.

متحف الفن الحديث. ٠

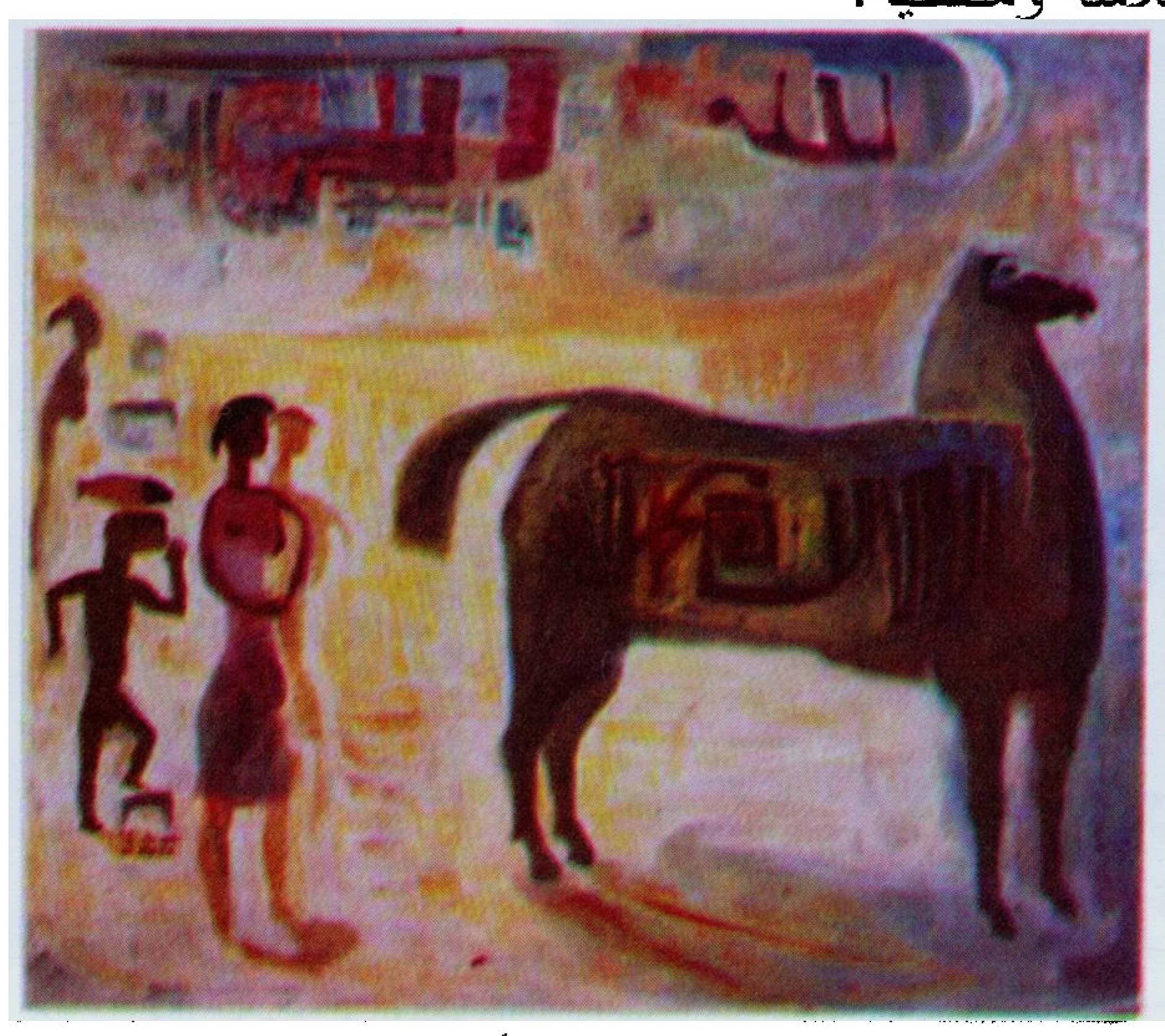


٢٨. حامد ندا: "المنتصر"، زيت على أبلكاش،

متحف الفن الحديث، ١٩٧٣

حامد ندا. حصان طروادة.: ١٣٥×١٢٨سم. أكريليك وزيت على خشب: متحف الفن الحديث. ١٩٧٣ (الصورة رقم٢٧):

الخداع الاستراتيجي للعدو هو المعني الذي يستدعيه اسم حصان طروادة، فمن الصعب على العدو إصابته لكنه يحتوي في داخله كل أسباب النصر وأهمها اسم الله والاستعانة بقوته جل جلاله، هذا الحصان له صفات تشريحية مغايرة للطبيعة يشبه البراق الذي يظهر في اللوحات والمنتجات الشعبية، حيث ربط الفنان بين رحلة البراق في الإسراء والمعراج، والعبور من الهزيمة إلى النصر، والبراق مكتوب على جسمه نص الشهادتين اللتين ينطق بهما المسلم، ولفظ الجلالة يتكرر في الخلفية بجوار الهلال، شخوص: نساء ورجال وأطفال وسمكة فوق رأس الطفل أشكال شبه دائرية تحيط مساحات غير واضحة، ظلال على الأرضية توحي بمصدر الإضاءة، التفاصيل تتلاشى في العمق، تتناثر العناصر دون تماثل كأنها أطياف أو رموز تخلت عن ماديتها ولم يبقَ سوى النزر اليسير الذي يشير إشارة خفية بليغة إلى كنهها. والخطوط رأسية في معظمها ليست حادة أو منكسرة بل منبسطة في سلاسة ومنطقية.



٢٧. حامد ندا: "حصان طروادة": أكريليك وزيت على خشب
متحف الفن الحديث.١٩٧٣.

أما التخطيط فيقسم اللوحة إلى ثلث وثلثين ١: ٢، وأكبر مساحة تولدت من شكل الحصان محملاً بدلالات دينية أسطورية بها تلخيص شديد هو ما يتميز به أسلوب الفنان فعناصر لوحاته علامات نقية تعطي دلالات مكثفة، أما اللـــون: فدرجات الأزرق الذي يميل إلى الرمادي، واستخدام اللون الأحمر للفظ الجلالة والشهادتين، لعله لون الدم والفداء والحياة الكامنة في حصان طروادة. درجة الأصفر الفاتح في الأرضية والظلال ألوان توحي بالقدم والتاريخية كأنها ألوان مخطوط بدائي قديم.

الضوء ينبع من خلف العناصر وهو غير محدد المصدر ولكنه يلقي ظلالاً تدل على سقوطه من أعلى اليمين. لا يعطي إحساسًا بالتجسيم النحتي ولكنه يوحي إيحاءً قويًّا بالفراغ اللا نهائي والامتداد أفقيًّا إلى نقطة الزوال الأقل إضاءة. والإيقاع الهادئ يتولد من التنوع في المساحات بين عناصر اللوحة، ومن تكرار اللون الأحمر في نغمات غير صاخبة.

حامد ندا: "المنتصر"، زيت على أبلكاش، متحف الفن الحديث، ١٩٧٣ (الصورة رقم٢٨):

حصان عربي راقص، مكتوب عليه لفظ "المنتصر" يمتطيه رجل وامرأة وطفلان فهي أسرة والممسك باللجام طفل، فالفنان يضع القيادة والمستقبل في يد الطفل، والرجل يمسك بيده طائرًا، والمرأة تمسك بيد الرجل، والطفل الأصغر يجلس بين الرجل والمرأة ويمسك برجل أبيه، خلفهم يقف شخصان: رجل وامرأة تمسك بيدها اليمنى مفتاح الحياة وباليسرى ثلاث بيضات، وهي ملامح تراثية، مع لوحة تشبه الصلاية(*) في الفن المصري القديم مسجل عليها عبارات النصر في أكتوبر ١٩٧٣، في أعلى اللوحة نرى العين والأهرامات الثلاثة وقرص الشمس

(*) تسجيل النصر مصري قديم على حجر.

وشخصًا ينظر من وراء السحب عند نهاية الأفق، سحب وتهويمات لونية تزيد الجو الأسطوري. مع أولئك الذين يرفعون الورود وأكاليل الغار في خطوط لينة منحنية فيها عضوية وفطرية وتجويد وتلخيص مع إهمال للتفاصيل.

إن التركيز على دلالة الشكل أو المعاني العامة هو من أهم السمات الأسلوبية التي تميز حامد ندا، حيث تفقد الملامح خصوصيتها وتتجه إلى المعاني الرئيسية فهذه علامة تدل على الرجل وتلك تدل على المرأة وهكذا تتخلى الأشياء عن ماديتها الشكلية إلى العلامة المميزة أو الدلالة المكثفة البليغة دون إطناب، والمجموعة اللونية السائدة في أعمال **ندا** توحي بالِقدم كأنها رسوم الكهوف في ما قبل التاريخ حيث بهتت ألوانها وترسبت على جدرانها الأملاح.

مصدر الضوء غير محدد لكنه غالبًا يقع خلف العناصر بحيث يلقى ظلالاً خفيفة تكاد تتلاشى وتترك العناصر معلقة في الفراغ اللا نهائي محملة بملامح من الفن المصري القديم والفن القبطي. حيث نرى مفتاح الحياة وهو عودة الروح، والبيضات هي الخصب والطاقة الكامنة في الفن القبطي والأهرامات هي الخلود، وقرص الشمس هو البعث الجديد. أما ذلك المتطلع في الأفق فلعله روح الشهيد ترفرف فوق الفرحين بالنصر.

عبد الرحمن النشار: "أورشليم القدس"، ١٣٨ سم × ١٩٤سم، زيت على خشب. مصورة من مرجع، ١٩٦٨ (الصورة رقم٢٩):

تتكون اللوحة من وحدات متراصة بعضها متقدم في الأمام بفعل التأثير البصري للون والبعض مرتد إلى الوراء. تحتوي أبنية ذات طابع شرقي كالقباب والكنائس والمساجد والأطلال. كما نرى سُحُبًا تتخلل المآذن ويطير في وسطها البراق، ونرى كذلك المسيح طفلاً وشابًّا وهو مصلوب، وجثثًا بيضاء متناثرة بجوارها حيوان يفترس فتاة كالعذراء مريم ملقاة على الأرض ويدين ممسكتين بمسجد ترفعه في الهواء، ونرى ديكًا يقف بالقرب من المسيح يذكرنا بقوله

لصاحبه: "ستنكرني عند صياح الديك"، تشخص أمامنا رموز الخيانة والخديعة والانهيار وسقوط القدس، ونرى مدرعة بها مدفع تتجه نحو المسجد والكنيسة. وهنا قوة التعبير دون مباشرة أو مبالغة عن ملامح دينية تراثية وملامح تعبيرية سياسية.

التخطيط العام للوحة من شرائح أفقية غير منتظمة ولكنها متراصة بإحكام تفصل بينها درجاتها اللونية فبدت مترابطة كقطع الفسيفساء أو كلعبة البازل من الممكن فكها إلى قطع لكن تجمعها وحدة عضوية. بمنظور أمامي متعدد الرؤى أعلى وأسفل مستوى النظر وتتلاشى التفاصيل في العمق وتخف درجات الألوان وتتحد نقاط الارتكاز عند قاعدة البناية والمسجد حيث المدرعة، والحيوان المفترس. ترتيب العناصر يوحي بالحركة المتتالية الأفقية مثل حركات عناصر الحدوتة الشعبية في عروض خيال الظل، ظل يتحرك يتلوه الآخر. أما التوظيف اللوني فهو متوافق مع المعني المسيطر على اللوحة التي أنجزت بعد عام من النكسة وسقوط القدس، حيث سيادة البنِّي والأصفر بكثرة فهو لون الذبول والموات حتى الأبيض نراه مشوبًا بصفرة الموت المقبضة.

أحمد نوار: "صرخة فلسطين"، رسم على الخشب الحُبيبي، ١٩٦٨، مصورة من نشرة أتيلييه جدة للفنون الجميلة ١٩٩٩. ٦١ سم × ٦١ سم (الصورة رقم ٣٠):

اللوحة مربعة تتداخل فيها أشكال مربعة ومستطيلة مع شكل إنسان يرفع يديه في استغاثة ويفتح فمه كأنه يصرخ، إنسان ثانٍ مقطع الأوصال، وإنسان ثالث متقوقع داخل مستطيل ضيق، كما نرى شكلاً دائريًّا داخله وجه إنسان معلق أعلى اللوحة، وشكل قبة تذكرنا بالمسجد الأقصى. لا يكاد يكتمل خط رأسي أو أفقي حتى ينقطع أو يغير اتجاهه كأنه يتعمد إصابتنا بالإحباط أو الحيرة فلا استقرار ولا تحديد.

خطوط التجاور بين المستطيلات بها خطوط فاصلة من لون فاتح كأنها أشلاء مقطعة ومجمعة بعضها إلى جــوار بعض، ووجه الإنسان معلق أعلى البشر



٢٩.عبد الرحمن النشار: "أورشليم القدس"، ١٣٨ سم × ١٩٤سم، زيت على خشب. مصورة من مرجع، ١٩٦٨.



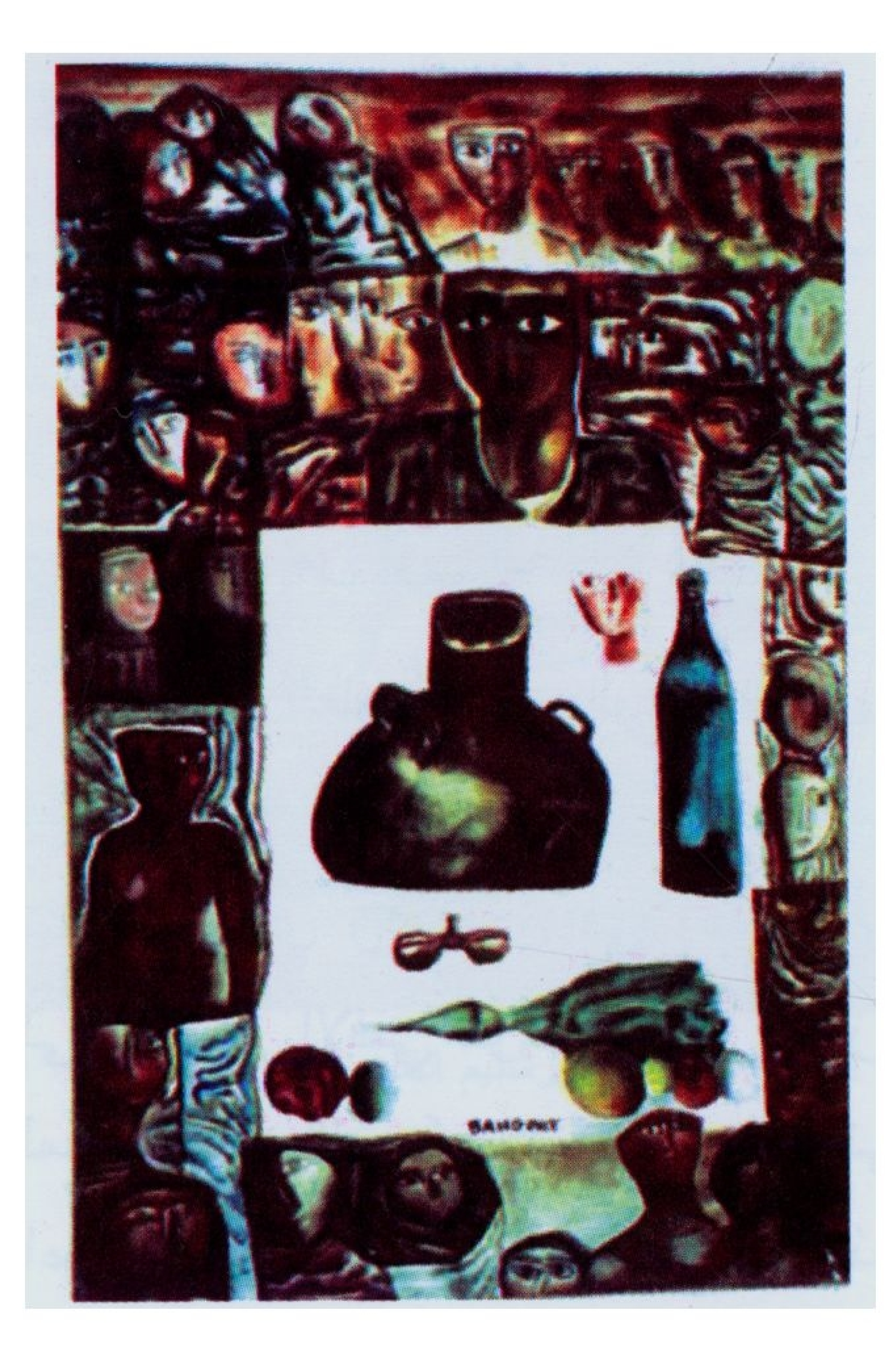
٣٠.أحمد نوار: "صرخة فلسطين"، ١٩٦٨ رسم على الخشب الحُبيبي ٦١ سم × ٦١ سم .

الصارخين المعذبين، كأنه رمز لكن البشر يتفرجون في سلبية متعالية. وعلى الرغم من الرتابة التي قد تنشأ من الشكل المربع للوحة فإن الحل التشكيلي للمربع جاء موفقًا وحرك الرتابة وولد إيقاعًا وتنغيمًا، وينقسم هذا المربع إلى مستطيلات وأنصاف دوائر ودوائر كاملة، أما اللون فهو: لون الخشب الحبيبي مع لون بني محروق ولون أسود بدرجة أغمق من لون الخشب الحبيبي.

يشع الضوء من تلك القبة العلوية ومن الوجه المطل على الأجساد المقطعة كأنه الأمل المنتظر. ينشأ الإيقاع القلق من تردد شكل المستطيل في أنحاء اللوحة ومن تكرار الشكل نصف الدائري والدائري في أعلى وأسفل اللوحة. كما نرى شكل القبة يكاد يقع على المحور الأفقي للوحة بصورة متزنة في استقرار واضح ولعله الشكل الوحيد المستقر في اللوحة. ويتجلى هنا معنى حصار فلسطين فهم بشر بداخل كتلة صماء تكاد تكون سوداء ومساحة مضيئة في الوسط هي منفذ للتحررروالهروب، تتصاعد أحزان وآلام وصراخ. وضع الأيدي كمن يحفر في الصخر يتشبث طالبًا النجاة. وكرة أرضية ذات وجه محايد متفرج سلبي معلق بلا إحساس. ويواجهنا استخدام الفنان لملمس الخشب الحبيبي الخشن لصعوبة معركة التحرير.

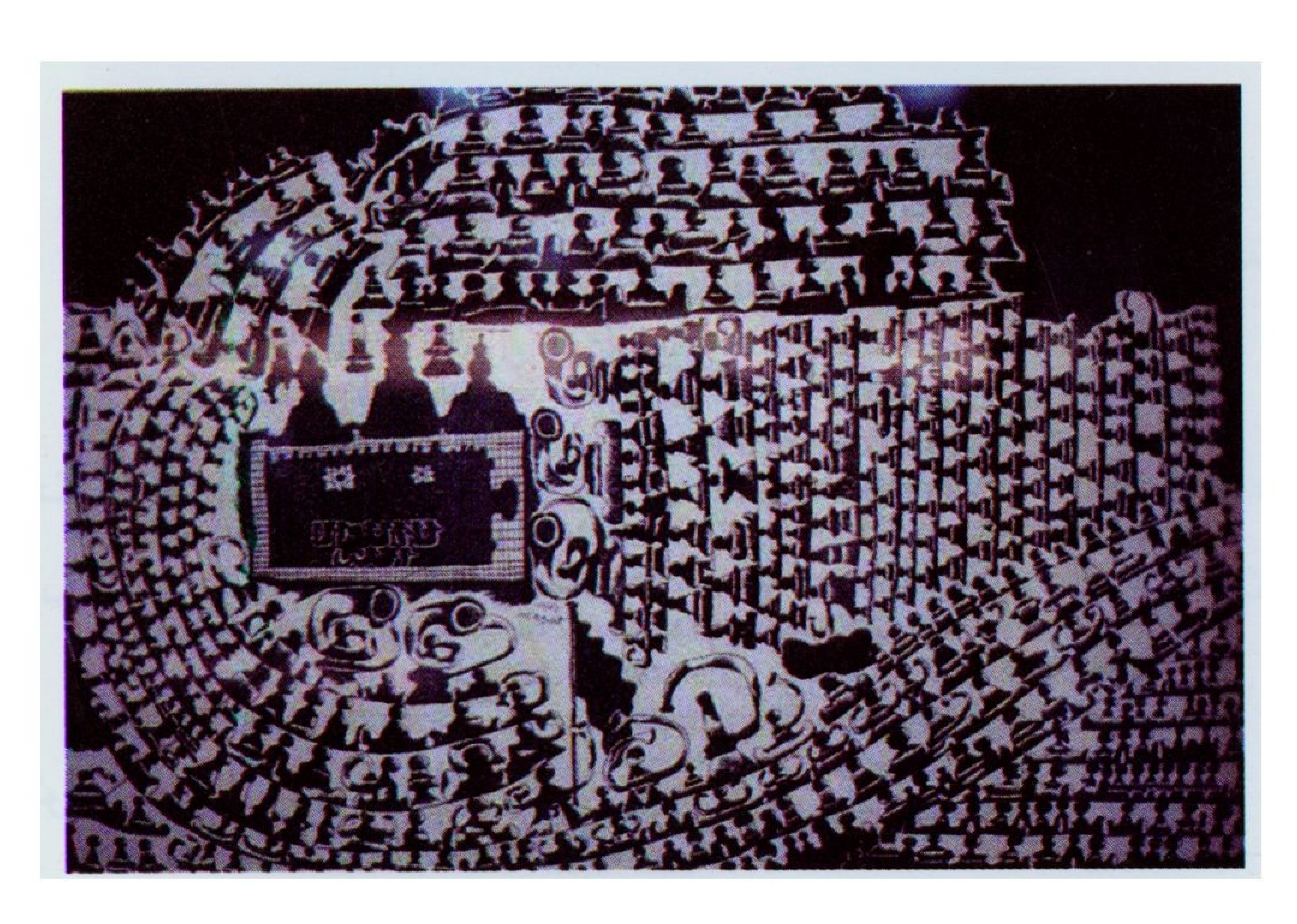
سعيد العدوي: "جنازة الرئيس"، حبر هندي على ورق، ٣٥ سم ×٥٠ سم مصورة من مرجع(*) ١٩٧١ (الصورة رقم٣١):

وحدات متراصة حول مستطيل أسود عليه ثلاث قباب تشبه ثلاثة شواهد للقبر، مكتوب على الشكل المستطيل لفظ الشهادة، هذه الوحدات تشبه عساكر الشطرنج أو عرائس المولد وفرسان الفن الشعبي التي ترسم على الجدران والسجاد والكليم، التكوين العام للوحة يشكل عين حورس في وسطها النعش وشواهد القبور وكأن المتوفى هو مركز العين التي فقدت في معركة "حورس مع ست" الخير والشر، هو إنسان العين لكل تلك الحشود الحزينة في جنازته.



٣٢. جورج البهجورى. الفطور اليومي

زيت على توال، متحف الفن الحديث.



٣١. سعيد العدوي: "جنازة الرئيس"،

حبر هندي على ورق، ١٩٧١

راية سوداء وسط الزحام وآلات نحاسية، تشكيلات الحبر الأسود على الورق تغلب على اللون الأبيض وهو موافق لحالة الحداد والجنازة. مفردات اللغة التشكيلية لدى سعيد العدوي تتكون من رموز أسطورية وشعبية وبدائية يتعمد العدوي تشويه المظهر المتعارف عليه للأشياء وتطويعها لرؤاه الفطرية التي تذكرنا بأعمال **بيكاسو** و**ميرو**.

تتماسك رؤى العدوي في تكوين قوي تميل العين إلى إغلاقه مع حركتها في اتجاه عين حورس، وفي قلبها صاحب النعش الذي تودعه الشعوب العربية والإفريقية وهذه " المخلوقات " التي هبطت إلى اللوحة من خلال موهبة وفكر وتمكن من تطويع الحبر الهندي على الورق تنتمي إلى عالم خاص مشبع بالرؤى الشعبية الأسطورية المصرية، فتخيل **العدوي** كائناته الخرافية وهي تقيم جنازة أسطورية لأوزوريس معبود المصريين ورمز الخير والنماء، يلقي العدوي رمز أوزوريس على الرئيس الراحل **جمال عبد الناصر** فقد أسماها العدوي "جنازة الرئيس" وتاريخ إنتاج اللوحة ١٩٧١.

جورج البهجوري: "الفطور اليومي"٨١ × ١٢١ زيت على توال، متحف الفن الحديث (الصورة رقم٣٢):

وصف عناصر البناء التكويني للوحة: مسطح أبيض في أسفل اللوحة عليه عناصر الفطور اليومي: قدر الفول – زجاجة زيت – ملاحة – فجل – بيضة – ليمونة – طماطم – بصلة. وجه بين زجاجة الزيت وقدر الفول، تزاحم وجوه شاخصة الأبصار حول المسطح الأبيض، نساء رجال أطفال كأن اللوحة مسقط رأسي، يرتدون الملابس الشعبية المصرية. بساطة متطلبات الشعب المصري وقناعته وتحمله لضيق العيش، اللوحة تحتوى نحو ثلاثة وعشرين شخصًا يلتفون كلهم حول هذا المستطيل الضيق بشغف وحرص واهتمام كأن العالم ينتهي بهم عند مائدة الطعام، وكأن توفير مثل هذا الطعام البسيط هو جل اهتمامهم ومنتهى آمالهم.

يتشابه الشكل بين الجسم البشرى وقدر الفول فهو لا يزيد عليه في شيء، هما عبوتان لاحتواء الطعام. تواجهنا هنا ثقافة الزحام التي ينسى فيها الفرد كيانه وميراثه وإنسانيته، إنه اللهاث خلف العيش يدوس في جنونه كل قيمة أو معنى سوى المعاني المرتبطة بالصراع والفوز السريع وسد احتياجات الغريزة، والنضال لا من أجل معنى راقٍ أو قيمة عليا بل من أجل البقاء، فقط البقاء، تنمحي في هذا الزحام الفردية والتميز والتذوق ولا يفوز إلا الأقوى والأقدر على اللحاق بقطار النهم المجنون. لذا يقدم لنا **البهجوري** هؤلاء الأشخاص ذوي ملامح متشابهة حتى الصغار منهم اختفت ملامح التميز وجاءنا التوحد في الجوع والفقر والهموم البسيطة التي لا تخرج عن حدود هذا المستطيل الذي يحتوي الطعام، اختفت القضايا الكبيرة ومصائر الشعوب وتزاحم الناس حول معنى مشترك عام يقع مباشرة تحت أقدامهم ولا يسمح لهم بالتطلع إلى أبعد منه هو غريزة البقاء، "كيف تحافظ على نوعك وسط الزحام "إذن هو التركيز على الجنس والطعام، يتوالد الإنسان فيكثر العدد ٢٣، حشدهم **البهجوري** في لوحته وجعلهم ينظرون فقط في اتجاه واحد هو الطعام ولا ينظر أحدهم إلى الآخر: الكل مشدوه، مغيَّب، منسحق. استخدم **البهجوري** ألوان الزيت على مسطح التوال وخفف من قوام اللون فجاء مشابهًا لتأثير الألوان المائية مموجة غير محددة متداخلة الحواف جعل الفنان أبطال لوحته كائنات هلامية لزجة مقززة لا يتضح فيها من صفات البشر سوى الأعين الذاهلة والأفواه الفاغرة في بلاهة ونهم.

خاتمة

وضح ذلك البحث الآتي:

- أن التغيرات في مسار الحركة التشكيلية المصرية مرتبطة بالتغيرات التي تطرأ على المجتمع الذي وُلد فيه هذا الفن، سواء كانت هذه التغيرات سياسية أو اقتصادية أو دينية أو كانت تحولاً في النظرية الفلسفية والنقدية التي تؤسس تنظيرًا لأي اتجاه فني.
- تأثر الفن التشكيلي المصري بالاتجاهات الحديثة في الفن التشكيلي الأوروبي.
- تم الربط بين الأحداث السياسية والاجتماعية في الفترة محل الدراسة وبين الإنتاج التشكيلي لبعض فناني تلك المرحلة، وكذلك تم توضيح ثلاثة عناصر هامة: التفاعل الصادق بين الفنان المبدع والمجتمع والتصوير التشكيلي التسجيلي للمرحلة التاريخية - الاتجاه إلى التجريد والصياغات الإبداعية التجريبية - استلهام التراث المصري القديم والشعبي والإسلامي في السبعينيات وانحسار التوجه الاجتماعي في الفن التشكيلي المصري، والتحول إلى الحداثية بعد نكسة ١٩٦٧.
- ظهور الجماعات الفنية المغلقة مثل جماعة التجريبيين.
- نصر أكتوبر وتأثيره على الإبداع التشكيلي المصري.
- التحول إلى سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر وأثر ذلك على الحركة التشكيلية في عقد السبعينيات من القرن العشرين.

- قضية العودة إلى التراث والقومية المصرية كبديل للقومية العربية بعد إعلان المقاطعة العربية لمصر ظهر تأثيره على اللغة التشكيلية المستخدمة في تلك الفترة.
- قامت الدارسة بالتحليل النقدي لبعض الأعمال التشكيلية لبعض الفنانين المصريين خلال فترة عشرين عامًا هي الحيز الزمني لهذه الدراسة من عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٠ وذلك التحليل قائم على فرضية تأثر العملية الإبداعية بالتغيرات السياسية التي طرأت على المجتمع المصري في خلال الحيز الزمني للدراسة.
- تم ذلك بتثبيت عناصر التصميم الأساسية في فن التصوير.
- العناصر المتغيرة كانت العوامل الاجتماعية والثقافية للمجتمع المصري.
- ذلك التحليل تم من منظور المنهج التأريخي الجديد، وهو يوضح صدق وأصالة وكفاح الفنان المصري الذي لم يقبع في برج العزلة العاجي. في تلك الفترة الزمنية التي كانت زاخرة بأعمال فنية تشكيلية عبرت بأمانة وصدق عن التغيرات السياسية والاجتماعية الهامة في تاريخ مصر، وما وقع فيها من أحداث قلما تتوافر في حياة الشعوب.

والله المستعان والموفق وهو يهدى إلى سواء السبيل.



المراجع العربية:

١. **آلان وكريستيان روسيون:** "عبد الهادي الجزار"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٠.

٢. **أرنست فيشر:** "ضرورة الفن"، ترجمة أسعد حليم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٣. **أناتولي بوجدانوف:** "الفنون التشكيلية في جمهورية مصر العربية"، ترجمة أشرف الصباغ، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ٢٠٠٠.

٤. **بنك المعلومات:** "المركز القومي للفنون التشكيلية" وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

٥. **جمال حمدان:** "شخصية مصر"، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

٦. **راجي عنايت:** "الفنانة إنجي أفلاطون"، مقال من كتاب العربي، الكتاب٣٩، يناير ٢٠٠٠.

٧. **رشدي إسكندر، كمال الملاخ، صبحي الشاروني:** "٨٠ سنة من الفن"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

٨. **رمزي مصطفى:** " الثقافة السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على إنتاج الفنان المصري، أبحاث الملتقى القومي الثالث للفنون التشكيلية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٧-٩ مارس ١٩٩٨.

٩. **رمسيس يونان:** "محيط الفنون"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة١٩٦٩.

١٠. **زكريا إبراهيم:** "مشكلة الفن "، مكتبة مصر، القاهرة، غير مؤرخ.

١١. **سامي رافع:** "كتاب الهلال الذهبي في الذكرى الرابعة لانتصار أكتوبر، دار الهلال القاهرة ١٩٧٧.

١٢. **شاكر عبد الحميد:** "العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٩، يناير ١٩٨٧.

١٣. **شكري محمد عياد:** "المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين "، عالم المعرفة العدد ١٧٧، الكويت سبتمبر ١٩٩٣.

١٤. **شوكت الربيعي:** "الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٩٨٥: ١٨٨٥"، الألف كتاب الثاني (٤٩)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

١٥. **صبري منصور:** "الفنان عبد الهادي الجزار الرؤيا الخاصة والتعبير عن الجماعة "، مجلة إبداع، العدد ٩، السنة ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٨٤.

١٦. **صبري منصور:** "دراسات تشكيلية"، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، إبريل ٢٠٠٠.

١٧. **صلاح فضل:** "مناهج النقد المعاصر"، مختارات ميريت، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ٢٠٠٢.

١٨. **صبري حافظ:** "جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي"، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، الجزء الثاني، بعنوان: "جماليات الإبداع والتغير الثقافي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل مايو يونيو ١٩٨٦.

١٩. **صندوق التنمية الثقافية:** "مرثيات محمد طه حسين"، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢٠. **عبد الرحيم إبراهيم:** "رؤية مستقبلية في نقد وتذوق الفنون البصرية، دراسات في النقد والتذوق وتاريخ الفن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٩٥

٢١. **عبد العزيز حمودة:** "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك" سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨.

٢٢. **عز الدين نجيب:** "أحمد نوار وأشواق الإنسان للعدل والحرية"، معرض الفنان أحمد نوار، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٣. **عز الدين نجيب:** "لوحات إنجي أفلاطون: وهج يضيء ولا يحرق"، مقال من مجلة أدب ونقد، العدد ٤٧، السنة السادسة، مايو / يونيو ١٩٨٩.

٢٤. **عز الدين نجيب:** "الفنان حامد ندا من الكشف عن أعماق الواقع إلى البحث عن لغة جديدة، إبداع، مجلة الأدب والفن، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الأول السنة الثانية، يناير ١٩٤٨.

٢٥. **عز الدين نجيب:** "حامد عويس ومدرسة الفن الاجتماعي"، مجلة إبداع، العدد الأول، السنة الثامنة، يناير ١٩٩٠.

٢٦. **عز الدين نجيب:** "هدير الصامتين حول معرض النحت المصري المعاصر"، مجلة القاهرة العدد الثمانون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير ١٩٨٨.

٢٧. **عز الدين نجيب:** "التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٨. **فتحي أحمد:** "فن الجرافيك المصري" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

٢٩. **محمد عزت مصطفى:** "ثورة الفن التشكيلي"، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دار القلم، القاهرة.

٣٠. **محمود بقشيش:** "إنجي أفلاطون والبحث عن الجذور"، مجلة إبداع، العدد ١١، السنة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، نوفمبر ١٩٨٣.

٣١. **محمود صادق:** "المكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفني"، مجلة القاهرة العدد ٧٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٥ /١٩٧٨/٨.

٣٢. **مصطفى سويف:** "العبقرية في الفن"، سلسلة المواجهة، التنوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٣٣. **محمد الناصر:** نصر أكتوبر في سماء الفن التشكيلي، الأهرام ٢٠٠٠/١٠/١٥.

٣٤. **هبة عزت الهواري:** "المتغيرات السياسية في مصر وأثرها على حركة الفن التشكيلي، دراسة نقدية لبعض الأعمال التشكيلية من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٨١"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة ٢٠٠٢.

المراجع الأجنبية:

35. Karnouk Lillian: "Contemporary Egyptian Art (Cairo: The American University in Cairo، 1995).

36. Karnouk Lillian: "Modern Egyptian Art: ،The Emergence Of national Style ", (Cairo: The American University in Cairo، 1988).

37. Rudolf Arnheim: "Visual Thinking ", University Of California Press, USA, 1969.

الستينيات والسبعينيات

سنــوات المـمـــر

تجاذبات الصورة.. والنص

خالد البغدادي

الستينيات والسبعينيات

إن الأصيل والحقيقي في الحياة لا يحتاج إلى دفاع عنه؛ إنه يدافع عن ذاته من خلال الطاقة الجمالية والفنية الكامنة فيه والمكتسبة عبر الزمن، فالأعمال الفنية في لحظة إبداعها هي انعكاس مباشر وتكثيف للحظة إنسانية وحياتية معينة بما تحمله من أبعاد ثقافية واجتماعية وسياسية، وهنا تصبح الأعمال الفنية عبارة عن رسائل معتمدة عابرة للتاريخ وللجغرافيا أيضًا، فكثيـرًا ما نجد حضارات كبرى – الفرعونية والإغريقية على سبيل المثال – قد قامت وملأت الدنيا ضجيجًا ثم انتهت ولم يتبقَّ منها إلا فنونها (العمارة والتماثيل والجداريات) لتحكى لنا عن هذه الحضارات!

وهنا تأتى أهمية الفن والفنون كلغة تخاطب عالمية تشتبك مع كثير من الترسبات التاريخية الراسخة في الثقافة المصرية/ العربية على أنها ثقافة سمعية (حكائية) تعتمد على مفهوم الراوي والسير الشعبية – أبو زيد الهلالي وعنترة وسيف ابن ذى يزن – وليست ثقافة بصرية تهتم بالشكل أو الصورة خصوصًا في هذا العصر الذي اختطفته التكنولوجيا وما تقذفنا به ليلاً ونهارًا من عصف صُوَري.

ولعل هذا الاغتراب يرجع إلى تصارع الفن المصري/ العربي بين "ثقافة الذاكرة" التي هي تثبيت لما حدث وبين "ثقافة الإبداع" وهي تجاوز لما حدث بهدف إنشاء واقع جديد أكثر جمالاً واحتمالاً، لذا فلا بد أن هناك لغة تعبيرية بصرية خاصة بنا يمكننا أن نتخاطب بها ونخاطب بها العالم ننقل لهم ثقافتنا وفكرنا وفلسفتنا في الحياة. وفي هذا السياق تأتي أهمية محاولات تحديث الذائقة المصرية بصريًّا وجماليًّا.

لقد احتفل المجتمع المصري منذ شهور قليلة بمئوية الحركة التشكيلية المصرية حيث أكملت قرناً من الزمان، وإذا كانت بداية المد الفعلي عام ١٩٠٨ عام إنشاء كلية الفنون الجميلة.. والذي ما زال يمتد ويتواصل حتى الآن، فإن حقبة الستينيات والسبعينيات تمثل سنوات الممر في هذا المشوار الطويل، بما حدث فيه من تغيرات ثقافية وتحولات اجتماعية.. وأحداث سياسية، حيث تعد هي فترة المنتصف التي تمثل المركز المحوري لهذه المائة عام، حيث يختم عقد الستينيات الخمسين عامًا الأولى من القرن.. بينما يمثل عقد السبعينيات البداية للخمسين عامًا الثانية..!

تعتبر هذه الفترة من أهم نقاط الارتكاز في مسار الحركة الفنية التشكيلية بمصر حينما بدأت ملامح جيل الفنانين المصريين الثالث في الظهور بكل ما حملة بعد ذلك وحتى الثمانينيات من تباينيات واختلافات في الأساليب والرؤى والنتائج. حيث تميزت تلك الفترة بالمد الثقافي - فنيًا وفكريًا - فأنتجت حالة خصبة تمددت في كل الاتجاهات تدعو إلى البناء والتغيير. مما أفرز جيلاً من الفنانين والنقاد كان - ولا يزال - يمثل الأعمدة الرئيسية للمشهد التشكيلي المصري، بما مثلوه من إضافة فنية وفكرية جعلت الحياة الثقافية والفنية المصرية في حالة خصوبة وديالكتيك دائم.

التحولات...

سنـــوات المـمـــر

لقد كانت فترة الستينيات والسبعينيات من أخصب الفترات في القرن العشرين، لما شهدته من "تحولات" فكرية وثقافية.. و"تغيرات" سياسية واجتماعية.. وأيضًا "صراعات" عسكرية.. و"صرعات" فنية، حيث كانت حقبة مليئة بالمد والجذب على المستويات كافة.. داخليًّا وخارجيًّا، مما أثر بالضرورة على الفنانين التشكيليين المصريين وعلى توجهاتهم الإبداعية.

وسنعرض هنا لأهم ملامح التغيرات التي ميزت تلك الفترة وجعلتها بالفعل سنوات لممر بين حقبتين كبيرتين.. الحقبة الأولى هي النصف الأول من القرن العشرين بما شهدته من حروب ودمار وحربين عالميتين، والحقبة الثانية هي نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين.. أو بعبارة أخرى نهاية الألفية الثانية ودخول العالم الألفية الثالثة.. بما حملته من ثورة في التواصل والاتصالات وتكنولوجيا المعلومات!

أولا: التحولات الفنية والفكرية

وقد شهدت فترة الستينيات والسبعينيات ظهور العديد من النظريات الفلسفية والآراء الفكرية التي أثرت كثيرًا على المبدعين كافة في هذه الفترة:

١ – الإنسان والمدنية الحديثة:

لقد حل شعور الإنسان بالغربة محل كل شيء.. فرغم أن المجتمع الحديث هو في غالبيته مجتمع مدني فإن شعور الغربة لم يظهر إلا فيه، على الرغم من أنه

مجتمع يتميز بالكثافة العددية لأفراده إذا قيس بالتجمعات الإنسانية في الأزمنة القديمة.

- وقد يتولد شعور غريب بالغربة لدى الإنسان، رغم أنه يعيش في المدينة بين مئات الآلاف من الناس - بل بين الملايين - لكننا إذا تأملنا قليلاً زالت هذه الغرابة، فالكثافة العددية نفسها من شأنها أن تهبط بقيمة الفرد فيها إلى هذا الحد الأدنى، بل ربما قضت عليه تمامًا حتى لا يعود سوى رقم بين الأرقام، ولهذا فإن الشعور بالغربة هو أسرع شيء يتسرب إلى الإنسان في مثل الحالة.
- إن هذا العصر ينظر إلى الإنسان المعاصر نظرة خاصة جدًّا لم تمر على الإنسان من قبل. ففي هذا العالم الذي شعر فيه الإنسان بالغربة، ولم تعد فيه قيمة إلا للأشياء، أصبح الإنسان نفسه شيئًا بين الأشياء، بل إنه ليبدو أشد الأشياء عجزًا وضآلة.
- لقد تحلل الكائن الإنساني إلى مجموعة من الأضواء والألوان كما لو كان ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر في شيء. ثم أخذ مركز الإنسان يتدهور باطِّراد فصار بقعة لون بين الألوان الأخرى، وشوه وحطم كما لو كان آلة يمكن فكها إلى أجزاء أو دمية أشبة بمنتجات المصانع. ومن هنا كان الفن يمثل معاناة الفنان وروحه وطبيعته الإنسانية المتدفقة فحاول الإنسان عن طريقه أن ينفذ نفسه من هذه الحالة التي وصل إليها.
- فقد نزلت الفلسفة من السماء إلى الأرض، وتركت برجها العاجي الذي كانت قابعة فيه.. نزلت إلى واقع الحياة، بعد أن كانت الموضوعات الرئيسية للفلسفة هي موضوعات ميتافيزيقية - مثل طبيعة الوجود ودرجاته وبنيته، وما وراء الكون وما أمامه، أو دراسة الظواهر الطبيعية أو التاريخية أو غير ذلك من الموضوعات الفوقية.

- لقد تغيرت الاهتمامات الفلسفية وأصبح الاهتمام الأول للفلاسفة هو الإنسان كمحور للوجود ودراسة كل ما يتعلق به من طبيعته الإنسانية وتطوره التاريخي والنفسي إلى حدوده الطبيعية التي تحده ولا يستطيع التخلص منها مثل الزمان والمكان والموت.
- ولعل من أهم الفلسفيات المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالإنسان هي "الفلسفة الوجودية" حيث اهتم مارتن هيدجر **(maritin haidgger/ 1889- 1976)** والفليسوف جان بول سارتر **(jean paul sarter 1905 – 1980)** وغيرهما من فلاسفة الوجود بالإنسان وطبيعة ووجوده ومدى تحققه ومحاولته للبحث للحياة عن معنى، وجهاده في سبيل حريته وما يعاني منه من مشكلات فلسفية يسعى جاهدا لحلها دون جدوى مثل مشكلة الحياة والموت والألم، ومعاناته الدائمة في تعامله مع الأغيار ومواجهته للطبيعة والحياة وموقفه من الله.
- وقد زار جان بول سارتر مصر خلال حقبة الستينيات والتقى مفكريها ومثقفيها حول خصائص الفلسفة الوجودية، خصوصًا أن هذه الفلسفة كانت منتشرة بين شباب مصر في ذلك الوقت وأثرت كثيرًا في وجدانهم.

٢- ما بعد الحـــداثة:

يُعتبر تيار ما بعد الحداثة من أهم التيارات الفكرية التي أنتجها العقل البشري في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد تشكلت ملامحه الأساسية في عقدَي الستينيات والسبعينيات – حيث يتداخل مع فروع المعرفة المختلفة ومعظم نشاطات الفكر الإنساني، الثقافية والفلسفية.

- لذلك يكتنف هذا المصطلح بعض الصعوبة في تحديد مفهومه بدقة، فيقول ديك هيبدايج **dick hebdige** (أحد المهتمين بتيار ما بعد الحداثة): "إن نجاح مصطلح ما بعد الحداثة قد ولد مشكلات خاصة به، لأنه يتشعب عبر مناقشات مختلفة ويتجاوز الحدود بين فروع المعرفة المتنوعة، وتسعى أطراف مختلفة للاستشهاد به واستخدامه للتعبير عن العديد من الأفكار والتوجهات المختلفة".
- كما ولدت ما بعد الحداثة فنونًا راقية وفنونًا هابطة مثله في ذلك كمثل كل الحركات وخصوصًا مع تشجيع تعدد الأذواق. وهو ما أكد عليه تشارلز جنكس الناقد والمؤرخ في كتابه "**what is post modern**"، الذي صدر سنة ١٩٦٨، وأشار إلى أهم مبادئ ما بعد الحداثة من وجهة نظره.. على النحو التالي:

١- المزج غير المتجانس أو الجمال المتنافر، على حد تعبيره.

٢- التعددية الثقافية والفنية والسياسية.

٣- المحاكاة والتهكمية.

٤- الغموض والتناقض.

٥- إعادة تغير التقاليد.

٦- تعدد الدلالات.

- وفي عام ١٩٧٥ وضع الفنان ريتشارد هاملتون قائمة بخصائص فن البوب منها أنها فنون:

١- شعبية... أي موجهة إلى الجماهير.

٢- عابرة... أي قصيرة الأجل.

٣- استهلاكية... أي تُنسى بسهولة.

٤- رخيصة.... أي يسهل الحصول عليها.

٥- شابة... أي هدفها الشاب.

٦- جنسية.

٧- صارخة.

٨- ذكية.

٩- خادعة.

ثانيا: التحولات الثقافية والاجتماعية

وقد شهد المجتمع المصري العديد من التحولات الثقافية والاجتماعية نظرًا إلى الأحداث الكثيرة المتلاحقة التي حدثت في هذه الفترة على المستويات كافة:

- كما بلغ الصراع والاستقطاب بين الفكرة الاشتراكي والفكر الليبرالي ذروته في هذه الفترة، مما أدى إلى حدوث انقسام عالمي حول دول العالم إلى نصفين متنافسين: كتلة شرقية وكتلة غربية، وحدوث نوع من الاضطراب الفكري ونمو شعور القلق والترقب والحذر لما ستسفر عنه المواجهة بينهما. وانعكس كل ذلك على الحياة الثقافية والفنية المصرية، وأصبح على كل فنان أن يحدد موقفه الفكري.. ومع من يقف وإلى أين يتجه.

- كما امتازت فترة الستينيات بحالة شديدة من الحراك السياسي والثقافي، حيث بلغ المد الناصري أقصى مداه في مصر والعالم العربي، وكان هناك مشروع قومي يشارك فيه الجميع مثل بناء السد العالي، كما سادت مشاعر القومية العربية وحق الشعوب في الحرية والتحرر، والدفاع عن الشعوب

المحتلة، والدفاع عن حقوق الطبقة العاملة والفلاحين والطبقات المهمشة، وقد انعكس هذا في أعمال العديد من الفنانين مثل أعمال حامد.

- كما شهد عقدا الستينيات والسبعينيات العديد من الأحداث والاستكشافات العلمية التي أثرت بشكل مباشر على العلاقات الثقافية والاجتماعية وأحدثت نقلة نوعية في الفكر الإنساني، مثل صعود الإنسان إلى القمر وغزوه الفضاء، الذي يعد خطوة كبيرة للإنسان وغير مسبوقة للإنسانية!

- كما شهد العالم في هذه الفترة بدايات الموجة القوية من ثورة المعلومات وتكنولوجيا الاتصال، التي لا تزال مستمرة حتى الآن، والتي جعلت العالم قرية صغيرة، حيث بدأ في مصر مشروع البث التليفزيوني عام ١٩٦١، كما بلغت إذاعة "صوت العرب" ذروة نشاطها حتى أصبحت موجة الأثير/ الإذاعة الوحيدة القادرة على لم شمل العالم العربي.

- ثم أدت حالة الانهيار المعنوي والخواء النفسي والتوتر الفكري التي أصابت العالم بعد الحرب العالمية الثانية، إلى حدوث "ثورة الشباب" في الستينيات، من القرن الماضي، تلك الثورة التي أدت إلى حدوث تغيرات جذرية في فكر وميول واتجاهات الشباب حول العالم، وقد ظهر ذلك واضحًا في ما كونوه من جماعات تعبر عنهم، وما أنتجوه من موسيقي وفنون مثل جماعات "الهيبز" وموسيقي الروك و"البيتلز" وفنون البوب.

- ومن أهم الأحداث الفنية في تلك الفترة.. إشهار نقابة الفنانين التشكيليين في حقبة السبعينيات والتي مثلت تجمعًا نقابيًّا منظم للفنانين يرعاهم ويحافظ على حقوقهم، حيث أصبح للفنانين المصريين كيان اعتبارى لملم شتاتهم وجسدهم ككيان ثقافي مشارك وفاعل في الحياة الثقافية والاجتماعية المصرية.

ثالثا: التحولات السياسية

كانت حقبة الستينيات والسبعينيات من أكثر الفترات في تاريخ مصر والعالم المليئة بالأحداث السياسية بحكم طبيعة المنطقة الساخنة دائما:

- من أهم الأشياء التي أحدثت تحولات نوعية في الحياة الثقافية والفنية المتغيرات السياسية الحادة التي حدثت في الساحة المصرية بشكل خاص – وفي منطقة الشرق الوسط بشكل عام – مثل نكسة ١٩٦٧ التي أحدثت شرخًا كبيرًا في الوعي المصري، ولا تزال أصداؤها تسبب كثيرًا من الاضطراب في الذاكرة المصرية حتى الآن.

- ثم جاءت مظاهرات الطلبة عام ١٩٧٢ التي كانت حركات رافضة تنادي بضرورة الحرب وتحرير الأرض، وجسدت قوة الطلبة والمثقفين المصريين على تحريك القوة الكامنة في الشعب المصري على رفض الهزيمة والقيام من الكبوة الطارئة بالتمسك بالأرض والعودة إلى الجذور.

- ثم جاءت حرب أكتوبر ١٩٧٣ التي استعادت جزءًا كبيرًا من الكرامة المصرية والعربية، وجعلتهم يشعرون بقدرتهم على الفعل والإنجاز.. وقدرتهم على التخطيط والتنفيذ، وما بين الهزيمة والانتصار تعرض الوعي المصري لحالة شديدة من الاستقطاب الحاد، حيث انتقل بشكل حاد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ومن شدة السخونة إلى شدة البرودة، مما أفقد الكثيرين قدرتهم على التواصل.

- وفي عام ١٩٧٧ جاءت مظاهرات ١٧ و ١٨ يناير التي كانت رد فعل على حالة الاحتقان الداخلي وتأزم الحالة الاقتصادية، مما حرك كثيرًا من القوى الفاعلة في المجتمع المصري ودفعتهم للخروج إلى الشارع، ومثلت هذه الأحداث مرحلة انتقالية في التاريخ المصري المعاصر.

- وتبعها في نفس العام ١٩٧٧ الزيارة التاريخية التي قام بها الرئيس السادات إلى مدينة القدس في زيارة غير مسبوقة قدم خلالها مبادرته للسلام، التي كانت بمثابة نقلة نوعية في الفكر السياسى والثقافى.. حيث فاجأت العالم كله وكانت أقرب إلى الزلزال الذي غير خريطة المنطقة.
- ثم عقدت اتفاقية كامب ديفيد عام ١٩٨٧ في الولايات المتحدة الأمريكية التي جمعت الرئيس السادات مع الرئيس كارتر ورئيس الوزراء الإسرائيلي مناحيم بيجين وكانت أول مفاوضات مباشرة بين مصر وإسرائيل، وبدأ الحديث عن الانتقال من مرحلة الصراع.. إلى مرحلة السلام!
- وفي العام التالي ١٩٧٩ وقَّعت مصر وإسرائيل على اتفاقية السلام الخاصة بين البلدين التي تنظم خطوات الانسحاب من سيناء المحتلة وتقيم علاقات تطبيع بين البلدين، وكانت هذه أول اتفاقية سلام بين بلد عربي وإسرائيل بعد سنوات طويلة من الحرب والصراع!
- وقد أدت كل هذه الأحداث المتلاحقة والمتغيرات السياسية المتسارعة إلى حدوث حالة شديدة من الاستقطاب والتجاذبات الداخلية الحادة أدت إلى نهاية مأساوية ودراماتيكية انتهت باغتيال رئيس الدولة الرئيس السادات – على يد الجماعات الإسلامية المتطرفة التي أخرجها هو بنفسه من السجون قبل سنوات، وهو الحدث الذي مثل علامة فارقة في التاريخ المصري.

الفن والنقد

تجـاذبات الصورة والنص

الفن والنقد وجهان لعملة واحدة فلا توجد حركة فنية ناشطة وفاعلة دون حركة نقدية قوية مصاحبة لها ترصد نموها وتطورها وخصائصها الفنية وما تتعرض له من تحولات نوعية فنية وفكرية، وقد ظلت هذه العلاقة الجدلية موضع تجاذب بين الفنانين والنقاد في كل مكان.. وعند كل منعطف في التجربة التشكيلية المصرية، حيث نجد فنانين محترفين ونقادًا متخصصين.. لكن في المقابل نجد فنانين يمارسون النقد.. ونقادًا يمارسون الفن مما أوجد حالة من التداخل والتماهي بين المجالين!

وقد شهدت هذه العلاقة حالات شد وجذب كثيرة تبعًا لاختلاف الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية في كل دول العالم العربي، وهي عملية تتطلب ممارستها التعمق في دراسة قضايا الفن واستيعاب الاتجاهات الفنية/ النقدية المختلفة، وإدراك ماهية الفن وماهية النشاط الإبداعي، والتمرس على قراءة أعمال الفن والاطلاع على المستجدات في مجال المعرفة الفنية، إضافة إلى تاريخ المنجزات الإبداعية التي أفرزتها الحضارات على مر التاريخ. فنقاد الفن قادرون على تحليل العمل الفني ووضعه في مساره التاريخي.

وسنعرض خلال الصفحات التالية لأهم الملامح المميزة لتجربة ثلاثة من أبرز الأسماء النقدية في الحركة التشكيلية المصرية والعربية التي شهدت فترة الستينيات والسبعينيات ذروة تألقهم وتشكيل لأهم ملامح تجربتهم النقدية، وهم:

- بدر الدين أبو غازي.
- مختار العطار.
- نعيم عطية.

١- الناقد/ بدرالدين أبو غازي:

يعد الناقد بدر الدين أبو غازى حالة خاصة في الحياة الثقافية المصرية عمومًا والحركة التشكيلية المصرية خصوصًا، حيث يشكل مع ثروت عكاشة حالة نوعية في كونهما أول ناقدين تشكيليين يتوليان منصب الوزير، حيث عمل وزيرًا للثقافة حتى ١٥ مايو ١٩٧١. كما لعب دورًا بارزًا في التعريف بالحركة التشكيلية منذ بداياتها الأولى، وكانت كتاباته هي الوجه الآخر لإبداعات الفنانين. واحتل مكانة خاصة في الحركة الفنية لأن اهتمامه الأول كان منصبًّا على كل جوانبها مما كون له شخصيه متميزة في مجال الفنون التشكيلية لجهوده في التعريف بالحركة الفنية ابتداءً من الرواد الأوائل ومرورًا بالتيارات العالمية المختلفة وحتى جيل شباب الفنانين.

بالإضافة إلى قيادته وتوجيهه للحركة الفنية من خلال المواقع التي احتلها حيث عين:

- عضوًا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.
- عضو مجمع اللغة العربية والمجلس القومي للثقافة.
- عضو المجلس الأعلى للآثار.
- عضو المجلس الأعلى لدار الكتاب.

- رئيسًا لجمعية محبي الفنون الجميلة، نشر كتابين عن الجمعية في خمسين عامًا في أثناء رئاسته لجمعية محبي الفنون الجميلة.

ورغم أنه حاصل على ليسانس حقوق جامعة القاهرة ١٩٤١ فإن جُلَّ اهتمامه كان في مجال الثقافة والفنون، فأنشأ برامج الفنون في خطة منظمة التربية والثقافة فأقام أول مؤتمر للفنون التشكيلية على مستوى الوطن العربي عام ١٩٧٤، ومشروع تشجيع الإبداع الثقافي في الفنون منذ عام ١٩٧٤، وتقديم الفن العربي المعاصر إلى العالم بالاشتراك مع اليونسكو، ومشروع إعادة كتابة تاريخ الحضارة الفنية في البلاد العربية من رؤية معاصرة الذي بدأ منذ عام ١٩٧٤ كما كان له جهد كبير في إنشاء نقابة الفنانين التشكيليين. وأقام ندوة الخط العربي في مجلس الفنون، وأشرف على مؤتمر الطابع القومي في الفنون المعاصرة.. ثم نشاطه مع الهيئات الدولية والمحلية بهدف إبراز الجوانب الإبداعية في تراث مصر وحاضرها.

دراساته ومؤلفاته:

تتخطى بحوثه ودراساته ومؤلفاته مصر إلى البلاد العربية، حيث حقق نفعًا كبيرًا على المستوى الدولي بالدراسات التي قدمها باللغتين الفرنسية والإنجليزية، للتعريف بالفنون المصرية والعربية، نشرت في دوريات اليونسكو وفي فرنسا وإنجلترا. وبهذا أوجد للفنون العربية المعاصرة مكانًا في تيار الثقافة العالمية، وأتاح فرصة التعريف بها وإبراز مكانتها وقيمتها وسط هذا الزخم العالمي.

كما اهتم كثيرًا برواد الفن التشكـيلي المصري حيث أصدر كتاب "جيل من الرواد" عن رواد الفن المصري المعاصر في التصوير والنحت. وأعد دراسة مميزة عن رواد الحركة الفنية في مجال التصوير بعنوان "خمسة فنانين معاصرين". كما أصدر كتابات عن رائد التصوير "محمود سعيد" أحدهما صدر عام ١٩٦١ والآخر عام ١٩٧٧. ودراسة عن رمسيس يونان الفنان والناقد.

ودراسة موسعة في سلسلة تاريخ الحضارة الفنية، تتناول فن النحت منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث. وأضاف إليها بحثه المميز "النحت في الفن الإسلامي" وهو دراسة إبداعية لاستقصاء مظاهر النحت في الفنون الإسلامية ليناقش من خلالها إشكالية تحريم فن النحت في الثقافة الإسلامية. بالإضافة إلى مجموعة دراسات في الفنون الإسلامية من منظور جديد للتراث، وأكملها بدراساته عن مكانة الفن في الحضارة الإسلامية.

كما قدم دراسة موسعة تتناول تاريخ حضارة الصورة. سابقًا في هذا الكثيرين من المهتمين المعاصرين، وبحث عن الشخصية القومية وانعكاسها على الفنون في مصر عبر العصور، وأيضا دراسة عن الطابع القومي في الفنون العربية ومكانة الفن في المجتمعات العربية القديمة قدَّمه في المؤتمر الأول للفنون التشكيلية في الوطن العربي. كل هذا أهله للحصول على أرفع الأوسمة والجوائز مثل جائزة مصر – فرنسا عن كتابه "مختار ونهضة مصر" ١٩٤٩، وجائزة الدولة التقديرية في الفنون التي حصل عليها عام ١٩٧٧، بالإضافة إلى وسام الجمهورية من الطبقة الأولى الذي حصل عليه عام ١٩٧٩.

ومن الآراء التي توضح منهجه الفكري حين وجه كلامه إلى الفنانين قائلا: "لكي نصل إلى الغرب يجب تقليده..! هذا فكر ساذج يجرد الفن من معناه الواسع.. من فضائله، وإنما لكي نصل إلى العالمية ينبغي أن نقدم فنًا صادقًا راسخ القيم يستمد تطوره من واقعنا ومن مثاليات مجتمعنا".

اكتشاف مختار

من المعروف أن الفنان الكبير محمود مختار يعتبر خال الناقد بدر الدين أبو غازي، الذي كان سببًا في دخول هذا الناقد الكبير ساحة الفن التشكيلي، ولعل أهم إنجاز يحسب لهذا الناقد هو ذلك المجهود الضخم الذي بذله في سبيل إلقاء

الضوء على فن نحات مصر العظيم محمود مختار حتى يأخذ مكانته في المشهد التشكيلي المصري والعالمي أيضًا!

فقد أصدر كتاب "مختار: حياته وفنه" عام ١٩٤٩، وهو أول كتاب عن فنان مصري معاصر عرض فنية تاريخ الحركة الفكرية والأدبية في مصر. وأيضا كتاب "مختار ونهضة مصر" باللغة الفرنسية، للتعريف بالفن المصري المعاصر، وقد نال هذا الكتاب جائزة مصر – فرنسا عام ١٩٤٩، كما أصدر كتابًا آخر باللغة الإنجليزية بتكليف من اليونسكو بعنوان "المثال مختار" كما ألف أهم كتاب نشر عن المثال محمود مختار عام ١٩٦٤، أصدرته وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

وقال عنه بدر الدين أبو غازي:

> **"إن خصائص الفن العظيم هو أن يزدهر دون كلام.. وأن يعطي دون صخب، وفي فن مختار تتمثل هذه الخصائص، وهو يجمع في فنه نوعين من بلاغة اللغة التشكيلية، بلاغة الجمال الهندسي.. وبلاغة الأشكال الطبيعية العضوية، ومن مزجها معًا تخرج نماذجه. لقد جاءت أصالة فن مختار من منابع ثلاثة: التراث والبيئة والعصر.. أخذ من التراث التوازن والهدوء والوقار والجلال ومثالية التعبير".**

٢- الناقد/ مختار العطار:

"كان متوقّعًا أن تنتهي حياته كناقد تشكيلي منذ عشرين عامًا، أي منذ كف بصره أو كاد – فكيف يواصل التحليل والتقييم للأعمال التشكيلية من دون أن يراها؟! لكن مختار العطار قد فعلها وأقنعنا بأنه ما زال مبصرًا عبر كتاباته المتواصلة عن معارض الفنانين واتجاهات الحركات الفنية في مصر والعالم

الخارجي بنفس الكفاءة التي اعتاد الكتابة بها، بل وبنفس الحساسية في تحسس مواطن الجمال والقوة والضعف في العمل الفني كما كان يفعل طوال العشرين عامًا السابقة على كف بصره.. هل هي معجزة أم قدرة خارقة؟ الحقيقة أنها لا هذا ولا ذاك.. بل هي تتلخص في كلمتين إثنين: الإرادة والتدريب!".

هذا ما أكده الناقد عز الدين نجيب في محاولة منه لإلقاء الضوء على الدور الكبير الذي لعبه مختار العطار في إثراء الحركة الفنية المصرية وتشجيع العديد من الفنانين الشباب في بداية حياتهم، وقد أكد دائمًا على أن النقد يجب أن يرتكز على مفاهيم إجرائية وغير صعبة فحينما تنقد عملاً فنيًّا لا تحلله وتصنفه وإنما تحدد العوامل التي توفرت فيه حتى أصبح على هذه الدرجة من الجمال والحكمة، وقد أكد العطار بأنه لا يجوز النظر إلى العمل التشكيلي منعزلا عن الفنون الأخرى من شعر وأدب وموسيقى ومسرح وسينما ورقص لأن الفنون مجموعة معقدة من الخيوط يشكل كل فن فيها وحدة أصغر وأقل تعقيدا.. والفنان يحاول بقدر ما يرى من الضوء أن يعبر عن روح العصر بالشكل المناسب من خلال هذه التعقيدات!

أما منهجه النقدي فكان يقوم على قراءة العمل الفني من منظور يربط بين القيم الجمالية المجردة والقيم الثقافية والمجتمعية التي ينطلق منها العمل الفني متضمنة ميراثه الحضاري والفكر الفلسفي والاستاطيقي الكامن فيه، ومتضمنة أيضًا إحساسه العميق بمعطيات الطبيعة والبيئة والعصر، وكان يعتبر أن القيم العليا للفن كل لا يتجزأ وبالتالي فإن اتجاهات الحداثة وما بعدها لا تلغي استمرارية الاتجاهات السابقة عليها من كلاسيكية وتأثيرية وسوريالية، وغيرها، ومن هنا كان يحتفي بجيل الرواد في الحركة التشكيلية المصرية حتى إن أحد أهم كتبه يحمل عنوان "جيل الرواد وطليعة التنوير" وهو يربط بين إبداعاتهم وحركة النهضة الاجتماعية والسياسية والثقافية في المجتمع المصري.

وقد دفعه إيمانه بضرورة وصول الفن إلى الجمهور نحو وسائط أخرى غير الكتابة تكون أسهل تواصلا مع الناس مثل التليفزيون والتصوير السينمائي، فاتجه إلى الإعداد والإخراج لمجموعة من الأفلام التسجيلية للتليفزيون المصري باستخدام التصوير السينمائي في الأماكن الحقيقية بلغت ٢٤ فيلمًا في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، كما أعد برنامجًا تلفزيونيًّا لسنوات متصلة باسم "الفن والحياة" قدم فيها أعدادًا كبيرة من معارض الفنانين ومن قضايا الفن في ارتباطه بالمجتمع، بالإضافة إلى مجموعته القصصية "نعم.. أنا لص" التي أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وقد ألقى الناقد أحمد رأفت الضوء على تجربة العطار النقدية في كتابه "مختار العطار.. ناقدا" كما أعدت مكتبة الإسكندرية بمناسبة افتتاحها فيلمًا بعنوان "الريشة والقلم" تحدث فيه العطار عن سيرته الذاتية وقد شاركه في الفيلم شخصيات متميزة مثل بيكار وحامد عويس وصلاح طاهر ونجيب محفوظ، وقد أهدت أسرة الراحل مكتبته الفنية إلى جامعة القاهرة حتى تكون متاحة لكل المهتمين بالدراسات الفنية والجمالية!

٣- الناقد/ نعيم عطية

"الفن هو الامتداد الحقيقي للإنسان!".

هذا ما أكده الناقد نعيم عطيه في أحد كتاباته، وهي عبارة تشير بوضوح إلى منهجه النقدي الذي يعلي كثيرًا من قيمة الفن في بعده الإنساني، وبأن علاقة الفن بالإنسان ليست مجرد ترف.. بل هي علاقة احتياج ضروري بحيث لا يمكن الفصل بينهما.

والناقد الكبير نعيم عطيه هو حالة خاصة في الحركة النقدية المصرية نظرًا إلى طبيعته الشخصية وبنائه الفكري ومنهجه الفني، فقد وُلد بأسوان سنة ١٩٢٧،

وجاء مع نهر النيل.. حيث قطع مصر بطولها وعرضها - لأن والده كان دائم التنقل - حتى تشبع بثقافة وتراث كل منطقة، حيث استقر به المقام في الإسكندرية ثم القاهرة بعد ذلك.

ومن أهم ملامح خصوصيته أيضًا تمتعه بنوع من الثقافة الموسوعية التي أثرت كثيرًا في منهجه النقدي وجعلت رؤيته أكثر ثراءً وعمقًا، فهو ناقد وكاتب ومترجم.. وله ترجمات في عدة لغات مثل الإنجليزية والفرنسية واليونانية، ومن أشهر ترجماته هو ترجمته لشاعر اليونان الكبير كفافيس، كما كتب دراسات نقدية في الأدب والشعر والنصوص المسرحية.

كل هذا ميز منهجه النقدي بنوع من وحدة العملية الإبداعية وحالة التفاعل والتأثير والتأثر بين مختلف أنواع الفنون، حيث تشترك الفنون في العديد من القيم والخصائص، مما ساعده كثيرًا في كتاباته النقدية وتحليلاته الفنية حيث أكسبه قدرًا كبيرًا من المرونة وحرية الحركة وقدرة عالية على الولوج إلى قلب العمل الفني وتذوقه.

أنا ناقد انطباعي

ونعيم عطية لا يكتب إلا عن الفنان الذي يعجب بأعماله ويتجنب الكتابة عمن لا يعجبه عمله حرصًا منه على عدم إيذاء مشاعره أو الإساءة إليه، معللا ذلك بقوله: "قد يكون العيب في أنا.."، أي أنه ربما هو الذي لم يدرك ما في الأعمال من قيمة... وهي درجة عالية من التواضع.. لكنه تواضع الكبار!

وقد وصف نفسه يومًا بقوله: "**أنا ناقد انطباعي**" ورغم أنها عبارة تحتاج إلى نقاش فإنها تلقي لنا بعض الضوء على منهجه النقدي الذي يهتم بقوة الأثر الفني الذي يتركه العمل ومدى وقعه وتأثيره في نفس المتذوق، فالعمل الفني الذي لا يجذب المتذوق ويترك أثرًا في وعيه.. هو عمل بالضرورة ناقص وغير

مكتمل لأنه لم يستطع أن يحقق حالة التفاعل بينه وبين الجمهور، لأنه كان يرى دائمًا أن الفن كامن في أعماق الإنسان ويشكل جزءًا هامًّا من وعيه، لذلك كان يرى أيضًا أن دراسة الفن قد تقتل الموهبة أحيانًا لأنها تفسد بكارة الإحساس وطزاجته!

ومن أهم الملامح المميزة لنعيم عطية التي أعتقد أنها لعبت دورًا هامًّا – بقصد أو دون قصد – في تعميق وتحديد منهجه النقدي، دراسته للقانون وعمله في السلك القضائي الذي جسد في وعيه فكرة "العدل" وكيف يمكن تحقيقه والوصول إليه، سواء بإصدار حكم "قضائي" أو حكم "قدي" فالقاضي يصدر حكمًا قانونيًّا يفصل فيه بين العدل والظلم، والناقد أيضًا قاضٍ لكنه يصدر حكمًا قيميًّا/ جماليًّا يفصل فيه بين الغث والثمين والجميل والقبيح!

ولعل أوضح مثال على ذلك – عندما كان قاضيًا – أن أصدر كتاب "نساء في المحاكم" وهو كتاب يوضح اهتمامه بقضية المرأة وهمومها وملابسات اشتباكها مع الحياة وما تواجهه من ضغوط اجتماعية وميراث تاريخي ثقيل سواء بالتهميش أو بالتمييز ضدها، وفي المقابل قدم كتابه "عطر الألوان" عن مجموعة من الفنانات المبدعات وكيفية مواجهتهن للعالم عبر الخط واللون والضوء – إنجى أفلاطون وزينب السجينى ونازلى مدكور وزينب عبد العزيز ووسام فهمي – في محاولة منه للانتصار للمرأة في مواجهة الحياة!

الفــن والفنانون

وفي الحقيقة فإن العديد من الفنانين المصريين المعاصرين في فترة الستينيات والسبعينيات تستحق أعمالهم الدراسة والاهتمام، بعضهم ربما بدأت تجربتهم في هذه الفترة وتشكلت ملامحها الأساسية.. حتى أصبحوا لاحقًا من أهم الأسماء في الحركة التشكيلية المصرية، وسوف نلقي الضوء على عدد قليل فقط من هؤلاء الفنانين نظرا إلى مكانتهم البارزة في الحركة التشكيلية المصرية والعربية، بعضهم من جيل الستينيات.. وبعضهم من جيل السبعينيات، بعضهم من المركز/ القاهرة.. وبعضهم من الأطراف/ من خارج القاهرة.. وهم:

١- عبد الهادي الجزار.

٢- حامد ندا.

٣- مصطفى الرزاز.

٤- صبري منصور.

٥- أحمد نوار.

٦- عصمت داوستاشي.

٧- محمد شاكر.

٨- عادل السيوي.

عبد الهادي الجزار

سوريالية مصرية

يعد عبد الهادي الجزار من أهم الفنانين في تاريخ الفن المصري المعاصر، الذين اهتموا بالتعبير عن الإنسان، وموقفة من الكون. وقد وُلد في حي القباري

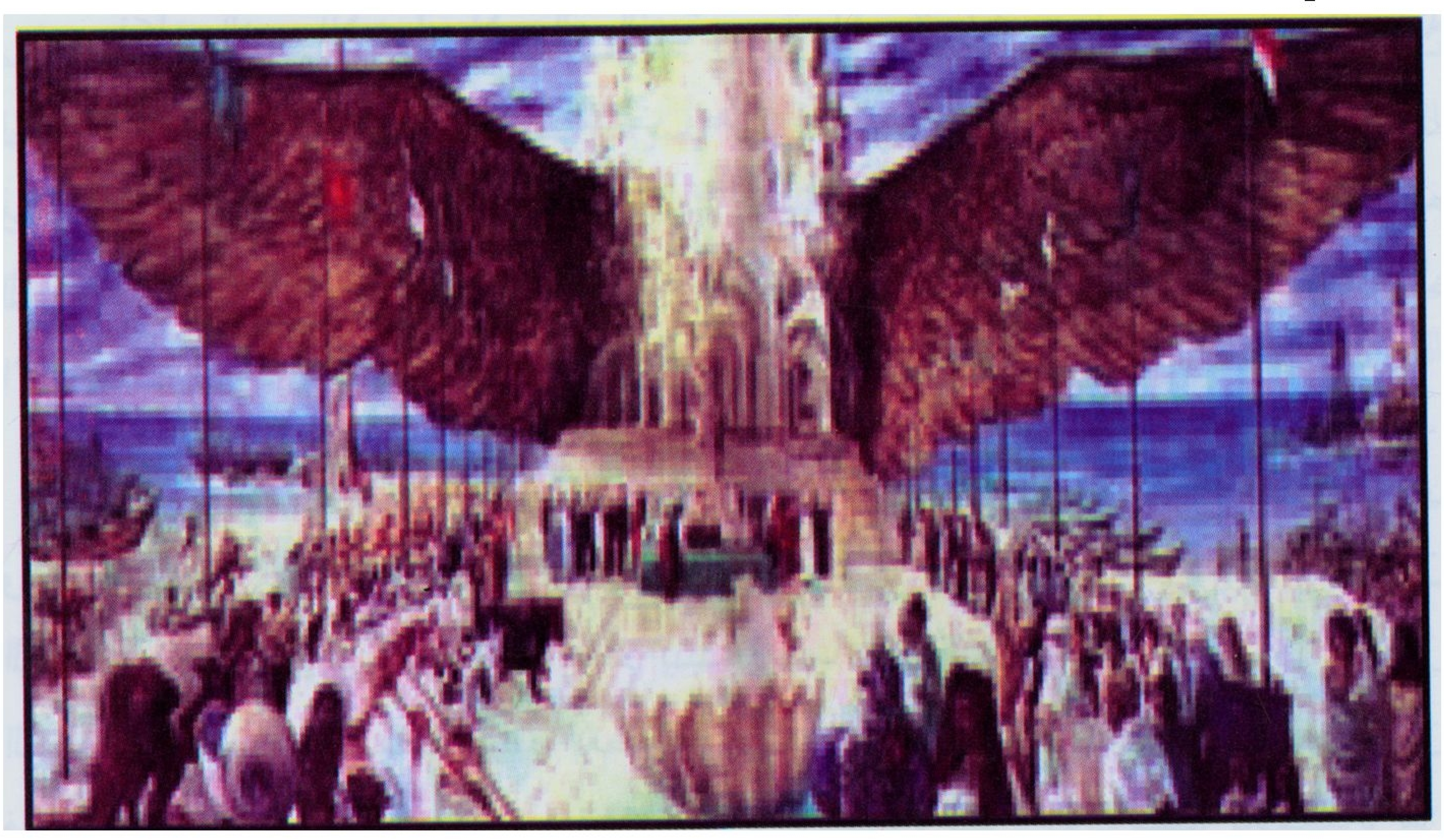
بالإسكندرية في مارس عام ١٩٢٥، وفي حي السيدة زينب بالقاهرة قضى طفولته وشبابه، وهكذا فتح عينة على التقاليد المترسبة في جينيات الأحياء الشعبية، وشاهدت العادات والتقاليد الموروثة بين أبنائها، مثل الموالد والأفراح، وحفلات الزار، ولاحظ الأحجبة والتمائم والإيمان بالسحر، وسمع الحواديت والحكايات والأساطير وتشبعت ذاكرته بكل هذا.

فكان النبع الأصيل لأعماله الفنية حيث أخذ الجزار يراجع تاريخ الإنسانية ونشأة الحياة فراح يصور الشخصيات وهي تخريج من باطن الأرض ومن البحر والقواقع، وهكذا تحدث بلغته السوريالية عن الخوف الذي يسود الحياة والتشاؤم الذي يثقل كاهل الناس وعن الثور العاجز في مواجهة القوى المجهولة. ثم الاستسلام الذي يتولد عن خيبة الأمل المتكررة..!

وذلك الميراث الضخم من العادات والتقاليد التي أدت إلى حالة من التراخي والهمود عمت الحياة المصرية في ذلك الوقت. علمًا أن الجزار لم يغمض عينه عن العادات المتأصلة في مجتمعنا، ولم ينبذها كما فعل غيره باعتبارها من مظاهر التخلف إنما جعلها نقـطة البدء لانطلاقة لا حدود لها، فقد أدرك أن ارتماء الإنسان في أحضان الشعــوذة والسحر والتعاويذ والأحجبة، ليس إلا وسيلة للاحتماء من المجهول، أو الدفاع عن النفس ضد قدر غيبي غير متوقع.

وقد أحدثت التكنولوجيا المعاصرة نقلة كبيرة في فكر وفن عبد الهادي الجزار نتيجة المتغيرات الفنية والعلمية والصناعية التي حدثت في العالم، والأخبار والكتب التي تحدثت عن غزو الفضاء وصعود الإنسان إلى القمر والأحزمة الإشعاعية والآلات الإلكترونية وغيرها. لأجل كل هذا تغيرت منابع فنه المستمدة في ما سبق من الأساطير والعادات الشعبية، وعبر عن منابعه الجديدة بأشكال فنية صادرة عن اللا شعور ومن العقل الباطن كما تخيلها ذهنه، وعندما تقف أمام لوحاته ويمتد بك البصر، تغوص في متاهات الخطوط والألوان وتنفصل تمامًا عن المكان والزمان لأنك تخرج عن كل ما يحيط بك.

وعندما يصور الجزار التقدم العلمي والصناعي يصوره وهو يعتقد أنها لم يقدم للإنسانية كل ما تبغيه من المعرفة، بل إنها أضافت إلى غموضه غموضًا جديدًا، وهكذا تحول الإنسان في لوحاته إلى آلاف من الجزيئات والذرات لا رابط بينهما سوى شكل فقد روحة، ومن هنا تتحقق الفجيعة وتتمثل مأساة الإنسان المعاصر.



من أعمال عبد الهادى الجزار/ لوحة السلام

فالجزار يسبح بلوحاته في عوالم غامضة، تمتزج فيها الهمهمات السوريالية بضجيج الآلات، ويسير في رحلة مفزعة بين الأرض والسماء يعرفنا خلالها مخلوقات الكواكب الأخرى (مثل الأرض، ومخلوقات من كوكب آخر، والحزام المغناطيسي). هذه اللوحات تطل علينا كنوافذ فتحت على العالم الجديد، وبعقلية هندسية وأسلوب فني معبر قدم الجزار ابتكاراته التشكيلية ذات الصبغة الميكانيكية، إنها سمة العصر الذي نعيش فيه عصر الآلة والذرة حيث حلت التروس والأجهزة المعقدة محل الزهور والفراشة الراقصة، وأصبح الفضاء برحابته هو المتنفس الوحيد لعالم يكاد ينفجر بسكانه.

ففي لوحة "عالم الأرواح"، أو "اللا نهائية" نجد الجثث في التوابيت المرصوصة إلى ما لا نهاية كلها في انتظار البعث، بينما الأحباب ينحنون على رؤوسهم ويظهرون في عالمهم السوريالي المقبض، أحدهم يحتضن طائرًا أزغب والآخر معصوب العينين مفتوح الفم، وبين التوابيت أعمده وحبال كأنها معدة لتعليق ذنوب البشر عليها وأحجيتهم وتعاويذهم بجوار رجل وامرأة تنتحب، وفي مقدمة اللوحة فوهة وعاء تخرج منه نحلة كبيرة، وقد تأثر الفنان في هذه اللوحة بالمعتقدات الفرعونية عن الحياة الأخرى.

نفس هذا الجو الغامض والمريب نجده في لوحة "البقعة المجهولة" حيث نجد الشجرة الجرداء على شاهد القبر والحصان يقف أمام تابوت صاحبه في وفاء وعلى سطح الماء تطفو امرأة غارقة، إنه إحساس باللا معقول وعبث الحياة التي تنتهي حتمًا بالموت وقد صور الفنان هذه المشاعر بأسلوب شاعري وألوان باردة ولكن فيها عذوبة تشد الانتباه.

أما في لوحة "لمحاربان" فيعبر الفنان عن عصر الآلة التي سيطرت على كل شيء حتى الإنسان، فنجد الحروب الحديثة وقد أصبحت حروب آلات، وهكذا أصبح كل محارب عبارة عن آلات وأجهزة معقدة ولكنها حيوانية وعدوانية النزعة، أما الأرضية الحمراء فتعطي جوًّا ساخنًا يؤكد الإحساس بالصدام المرتقب وهناك سور رمزي بين المحاربين، إنه مجرد علامات حدود، ولكن القوقعة التي ترمز للأمن والحماية نراها ملقاة بهدوء لا يعنيها الأمر، إن الفنان يعلن في هذه اللوحة "أن القواقع سترث الأرض" وقد رسم الفنان هذه اللوحة متأثرًا بتماثيل الفنان صلاح عبد الكريم الذي نفذها من الحديد والخردة، وبعد أن رسمها توجه إلى صلاح عبد الكريم وقال له: "لقد أدخلتُ في التصوير ما أدخلتَه في النحت".

ولعل لوحة "السد العالي" هي أنجح لوحات الجزار، وأوضح مثال على تأثير عصر الآلة على الإنسان المصري، حيث يصوره عملاقًا ينبض بالحياة وقد استبدل

بالشرايين والأوعية الدموية قنوات من الحديد والمعادن كأنها الأجهزة التي تبني السد، ويلخص الجزار فلسفة في قولة:

"إن الفن أحد أسلحة الإنسان في معركته من أجل الكفاية والعدل".

حامد نـــدا

سوريالية شعبية

"حامد ندا من الفنانين القلائل جدًّا الذين توحدت شخصيتهم بفنهم.. فلا توجد ازدواجية بين الاثنين.. وهذه حالة نادرة جدًّا من حالات الصدق".

هذا ما أكده فيليب دارسكوت – الكونت البلجيكي – أول من تحدث عن صحوة الفن المصري المعاصر في الأربعينيات وعن الدور الذي لعبه الفنان ندا في هذه الصحوة، حيث يعتبر من أهم الفنانين المعاصرين في تاريخ الحركة الفنية المصرية المعاصرة خصوصًا عندما جمعته صداقة مع الفنان عبد الهادي الجزار وكونا معًا مع أستاذهم حسين يوسف أمين جماعة "الفن المعاصر" التي لعبت دورًا هامًّا في تاريخ الفن المصري المعاصر، ولعبت دورًا هامًّا أيضا في إنتاج حامد ندا الفني.

ومن الطريف أن اسم "ندا" ليس لقًا حقيـقيًّا للفنان بل هو لقب كانت تحمله جدته الخامسة لأمه إذ كانت تدعى "قطر الندى" وخشية منها على أبناء الشيخ "القليني" إبان الثورة العرابية، خلعت على أبنائها لقبها "ندا.. أو ندى"!

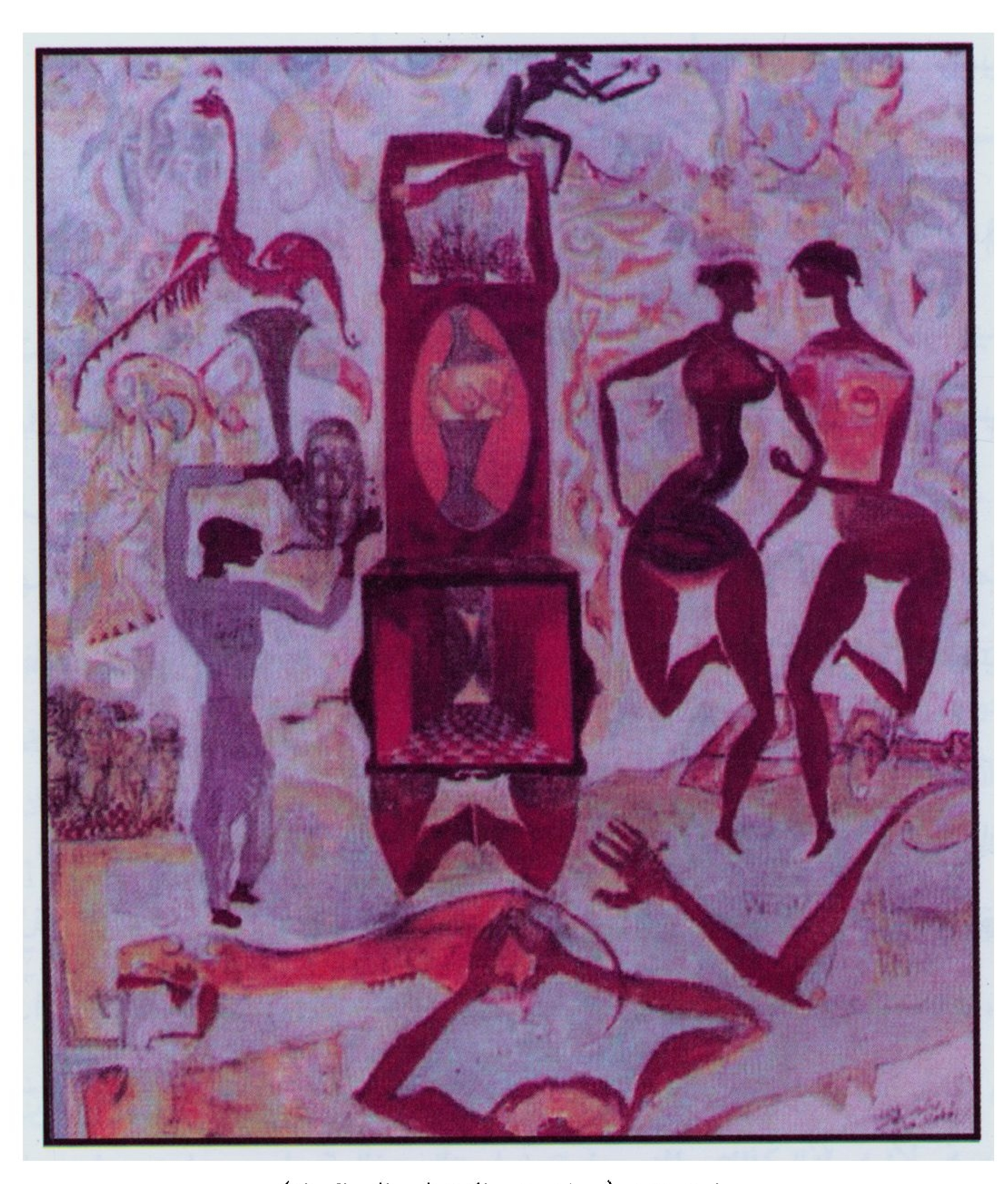
ومن مفارقات القدر أيضًا أن ندا حصل على جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام ١٩٩٠ لكن يد الموت التي سبقت – عندما انقطعت الكهرباء بطول مصر وعرضها – حالت بينه وبين تسلم الجائزة التي تسلمها ابنه، فقد مات وهو في مرسمه بوكالة الغوري حيث يمارس فنه إلى آخر لحظة في حياته.

وقد تبني ندا مع عبد الهادي الجزار وباقي فناني جماعة الفن المعاصر الدعوة إلى فن مصري معاصر يقوم على أساس من أساليب الفن الحديثة التعبيرية والسوريالية، مع توجيه تلك الأساليب وجهة تلتزم بالواقع المحلي وتستلهم ترسباته الحضارية ودوافعه المعاصرة أيضًا فكانت بذلك أشبة بحركة تمصير للاتجاه السوريالي.

وقد أكد الناقد عز الدين نجيب.. "أن حامد ندا كان أسبق من الجزار في ارتياد ذلك العالم الغريب المليء بالخرافة والذهول والمأساة الإنسانية في قاع المجتمع"، وقد قام ندا بدور رائد في هذا الاتجاه نحو التعبير عن الحياة الشعبية بوجهة نظر الفنان المعاصر المتمكن من لغة تشكيلية توازي عمق تلك المضامين التي تناولها، حيث أنتج في البداية أعمالاً تدور في إطار التأملات الميتافيزيقية، ولكن بعد قليل ظهر ميله إلى التراث المحلي بعالمه الزاخر بالأساطير ورموز السحر والخرافة.

ولم يكن تناول هذا التراث من باب البحث عن الغرابة أو الطرافة بقدر ما كان محاولة للكشف عن الواقع المحيط بهم بتخلفه وقهره وانهزامه، وتقديم أصدق تمثيل وجداني لواقع مصر في ظل الحرب العالمية الثانية وما بعدها، حيث عم مصر مناخ يسوده الشعور بالإحباط والقهر الذي يعانيه السواد الأعظم من الناس، وكان إسهام حامد ندا وجماعة الفن المعاصر في ظل تلك الظروف هو تعرية هذا الواقع وتقديمه بكل غلظته وسوئه دون ذلك التجميل الأكاديمي.

فقد اهتم ندا بالإنسان وهمومه ومشكلاته وآلامه وإحباطاته وهزائمه في مواجهة قوي غيبية كثيرة يجهلها، خصوصًا في الأحياء الشعبية وما فيها من عادات وطقوس واهتمام بالأساطير والسحر والخرافة وحفلات الزار، إلخ.



حامد ندا (صندوق الدنيا والبيانولا)

٥٩×٥٠ سم ألوان زيت على كرتون

وعرف ندا منذ ذلك الحين التصوير المفعم بالرموز والأبطال والسير الشعبية ورجال مستمدين من الواقع بقوامهم القزمي وأيديهم الغليظة وملامحهم الغريبة ونظرتهم الواجمة.

مما أدى إلى أن تحولت رموزه الشعبية إلى رموز إنسانية مطلقة، تعبر عن انسحاق الإنسان في كل مكان. وقد علق ندا على ذلك في أحد حواراته الصحفية.. "لا تعنيني العلامات التي تميز الشخصية الفردية.. بل الدلالات الإنسانية من خلال رؤى تشكيلية لمجتمع تكالبت عليه الرزايا من سنين سحيقة، لكنني أبادر فأقول إن شخوصي لا تستجدي إحساناً.. إن فيها إباءً بدائيًّا رغم كل شيء، لكن فيهم شيئاً أو ربما في الجو الكابوسي المحيط بهم.. يجبرك على التعاطف معهم ويدعوك إلى بحث أوضاعهم الاجتماعية والإنسانية، وإني أستبيح لنفسي أن أشير إلى الأجواء الشعبية التي صورها أديبنا الكبير نجيب محفوظ في روايته "زقاق المدق" على الأخص حتى أقرِّب شخوصي وعالمي إلى ذهن المتفرج المصري وذوقه الفني".

وفي المراحل الفنية المتطورة في حياة ندا بعد ذلك، تحولت شخوصه إلى ما يشبه الوشم أو الرسوم السحرية الطوطمية وأصبح جسدها ينحني ويتلوى بشكل جنسي أحياناً كأنه في حفلة زار أحيانا أخرى، ولا أحد يدري هل ترقص أم تتألم، تبكي أم تتأوه وتنتحب، ولكن في جميع الأحوال تبدو شخوصه كأنها أشباح أو أطياف لبشر كانوا هنا ثم رحلوا، وقد استخدم ندا أيضًا الرموز السحرية الشعبية مثل الطيور والحيوانات والخمسة وخميسة، ورموزًا حضارية مثل الهرم والثعبان المجنح. وكذلك الرموز الكونية مثل الشمس والقمر في محاولة منه للتعبير عن مخزنه الحضاري والتراثي المتراكم داخلة كإنسان وفنان.

مصطفـــى الـــرزاز

غزارة الأفكار.. وغزارة الأشكال

لكل عمل فني لغز يسكن أعماقه.. ويغري بمحاولة اكتشافه، ليس فقط في التكوين الناجح وإنما أيضًا في الفكرة وما تحمله من أسرار، وكذلك المعني الذي يتجاوز العالم المرئي.. فيمتزج بقوة الشكل ويضيف إليه ما يقوّي جاذبيته.. وعلى المتذوق لها أن يبدأ فورًا في سبر أغوارها ومحاولة النفوذ إلى أعماقها وتجاوز المظهر المرئي للوصل إلى المعني الكامن خلف السطح اللامع.

وفي هذا السياق نستطيع أن نرى أعمال الفنان مصطفى الرزاز التي تحمل كل هموم ومخاوف الإنسان في كل مكان وسط جو سحري غامض يتجاوز فيه حدود الجغرافيا وأسوار التاريخ، ليصل إلى اللحظة السرمدية التي يصبح للزمان والمكان فيها حضور أبدي ممتد في الماضي والحاضر والمستقبل.. حيث يجمع بين الأزمنة والأمكنة في عالم افتراضي خاص به، مستعينًا برموز فنية وثقافية محملة بدلالات تاريخية وأبعاد ميثيولوجية.

فهو رسّام ومصور ونحات ومصمم جرافيك ومصمم لعلامات وشعارات تجارية فضلاً عن كونه ناقدًا فنيًا معروفًا.. وفضلاً عن المهام الإدارية التي يمارسها، إن مثل هذا التنوع في الاهتمامات لو كان عند فنان آخر ربما أصيبت روحه بالاضطراب لكنها عند الرزاز قد أضافت إلى روحه نوعًا من الإتقان والخصوبة، فعندما يكون الفنان مسيطرًا على أدواته وقدراته ويعي دوره الفني والإنساني ويعلم أين يقف وإلى أين يتجه، يستطيع أن يكشف الطاقات الكامنة لديه ويطلق مارد الفن بداخله.

ويمتاز الرزاز بدأب العمل.. وغزارة الإنتاج الفني حيث لا يتوقف عن الرسم أبدًا.. إنه يرسم في كل مكان وكل وقت، فدائمًا معه ورقه وقلم ومستعد للرسم والاكتشاف، وهو ما جعل معارضه الشخصية تتجاوز مئة معرض بكثير، حتى صرح ذات يوم: "**إننى أرسم مع كل نفَس**"!

عقل الفنان

الفن هو نشاط إبداعي إنساني يرفع الإنسان فوق هموم الحياة اليومية ويضعه وجهًا لوجه أمام مصيره، ويبدو أن الفن كان هو مصيره.. حيث أعطاه جل حياته ولا يكاد يقام حدث فني في مصر حتى يكون مشاركًا فيه.. سواء بالإدارة أو التنظيم أو التنظير أو بعمل فني. وقد حصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير من العديد من الجهات العربية والدولية.

حيث مارس العمل الفني من عام ١٩٦٢ منذ أن كان طالبًا بالمعهد العالي للتربية الفنية الذي تخرج فيه عام ١٩٦٥، وحصل على درجة الماجستير عام ١٩٧٢ وعلى درجة الدكتوراه في الفنون من جامعة نيويورك سنة ١٩٧٩، وقد أسس مع بعض أصدقائه الفنانين – فرغلى عبد الحفيظ، وأحمد نوار، وعبد الرحمن النشار – جماعة "المحور" التي كانت من أهم الجماعات الفنية في بداية الثمانينيات.

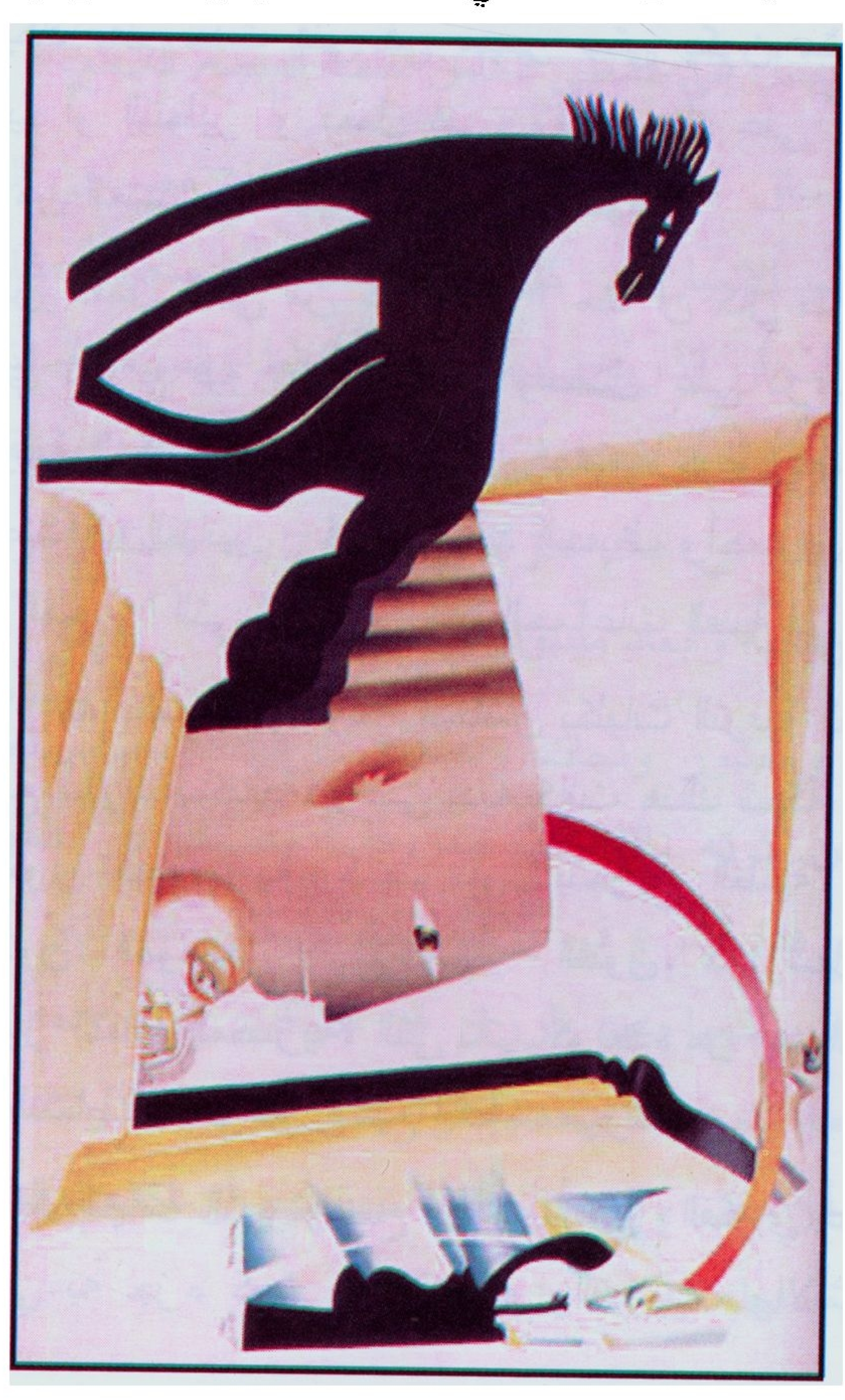
وعام ١٩٨٨ قام بتصميم النموذج الخاص بكليات التربية النوعية، التي عمل بها عميدًا لمدة تسع سنوات متتالية، وعلى يديه كانت هناك شبكة من كليات التربية النوعية على مستوى الجمهورية، كانت تقوم بتخريج الطلبة المتخصصين في مختلف أنواع الفنون: الموسيقى – الإعلام – الفنون. كما شغل منصب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، التي تأتي كواحدة من أهم المؤسسات الثقافية التي تتولى تفعيل النشاط الثقافي في جميع أنحاء مصر.

ومن العبارات الهامة التي توضح منهجه الفني والفكري عندما قال: "الفنان عقل، والعمل الفني به جزء كبير من التنظيم والتدريب، والانشغال اليومي في

مسائل من هذا النوع يعيد تنظيم الأشياء داخل الفنان.. على الفنان أن يعيش الحياة بشكل حقيقى.. وأن يعي تجاربه الحقيقية".

المفردات الشعبية

وقد اهتم الفن المصري المعاصر بالمغزى الإنساني وهمومه وما يواجهه من تحديات، وخصوصًا أولئك الذين تعاملوا بشكل إيجابي مع الاتجاهات الفنية المعاصرة أما الفنان مصطفى الرزاز فإنه يعتمد في أعماله على المفردات الشعبية المؤثــرة والمكونة للوجــدان الشعــبي مثل العيــن والحصان والطــائر وغيرها،



ويشكلها بإحساس وتلقائية عالية ويلعب بإيحاءات التشكيل السالب والموجب لتأكد العلاقة بين الإنسان والفراغ في حس شعبي متطور كأنه يعزف على إيقاعات الشكل واللون، وهي تجاذبات تجمع ما بين الفكرة والشكل وتقاطعات الأسلوب والخامة مع المضمون والمحتوى في تآلف يعزز قوة الدهشة ومتعة التلقي.

وقد مر الفنان مصطفى الرزاز خلال تجربته الفنية الطويلة بالعديد من التغيرات والمراحل الفنية، ففي النصف الأول من الستينيات كانت الموضوعات ذات طابع زخرفي تكويني. أما في مرحلة تالية اعتبارًا من منتصف السبعينيات فكان الموضوع ميتافيزيقيًّا ملحميًّا وروحانيًّا، بينما في فترة الثمانينيات أصبح يميل أسلوبه الفني إلى تجربة التعبير الرمزي عندما تعمقت دراسته لنظرية الإدراك البصري والجشطالت الذي شرحها عالم النفس التجريبي كارل يونج.

وقد استلهم الحواديت والأساطير والحكايات التي يحتويها العقل الباطن، فالذراع – على سبيل المثال – تصبح سيفًا مشرعًا.. والجسم الإنساني يتحول إلى طائر.. والطائر يتحول إلى نبات وشجر.. ووجه الإنسان يشترك مع وجه الطائر، وقد عبَّر عن سر تفاعله مع هذه المفردات بقوله: "منذ فترة طويلة اخترت هذه العناصر باعتبارها ممثلة للممالك الحية، فمثلاً الحصان سفير لمملكة الحيوان، والعصفور سفير لمملكة الطيور، ووجه الفتاة سفير لمملكة البشر، وهناك عناصر مكملة لهذه العوالم مثل العجلة المستديرة أو العين أو الكف، وفكرتي تلك مستخلصة من الفلكلور المصري حيث أوظف هذه العناصر في لوحاتي كأن لدي فريقًا مسرحيًّا لكل ممثل دور محدد يؤديه، وفي كل لوحة أو معرض تقوم هذه العناصر نفسها بأدوار مختلفة...".

وقد اهتم بمفهوم الضوء وتأثيره في التشكيل، سواء من ناحية البناء والتكوين أو من ناحية تأكيده المعني والمضمون، فنجده قد أكد كثيرًا على التباين بين الظل والنور، والتناغم في الدرجات اللونية وحسن توزيع الظلال في مساحة اللوحة

لتوصيل المعني الذي يريده ولتأكيد الإحساس الدرامي داخل العمل الفني، وجعل المشاهد في حالة من الصفاء والشفافية والتأمل، وكأنه يمارس معه نوعًا من أنواع التطهير النفسي والروحي.

صبري منصور

والحس الأسطورى

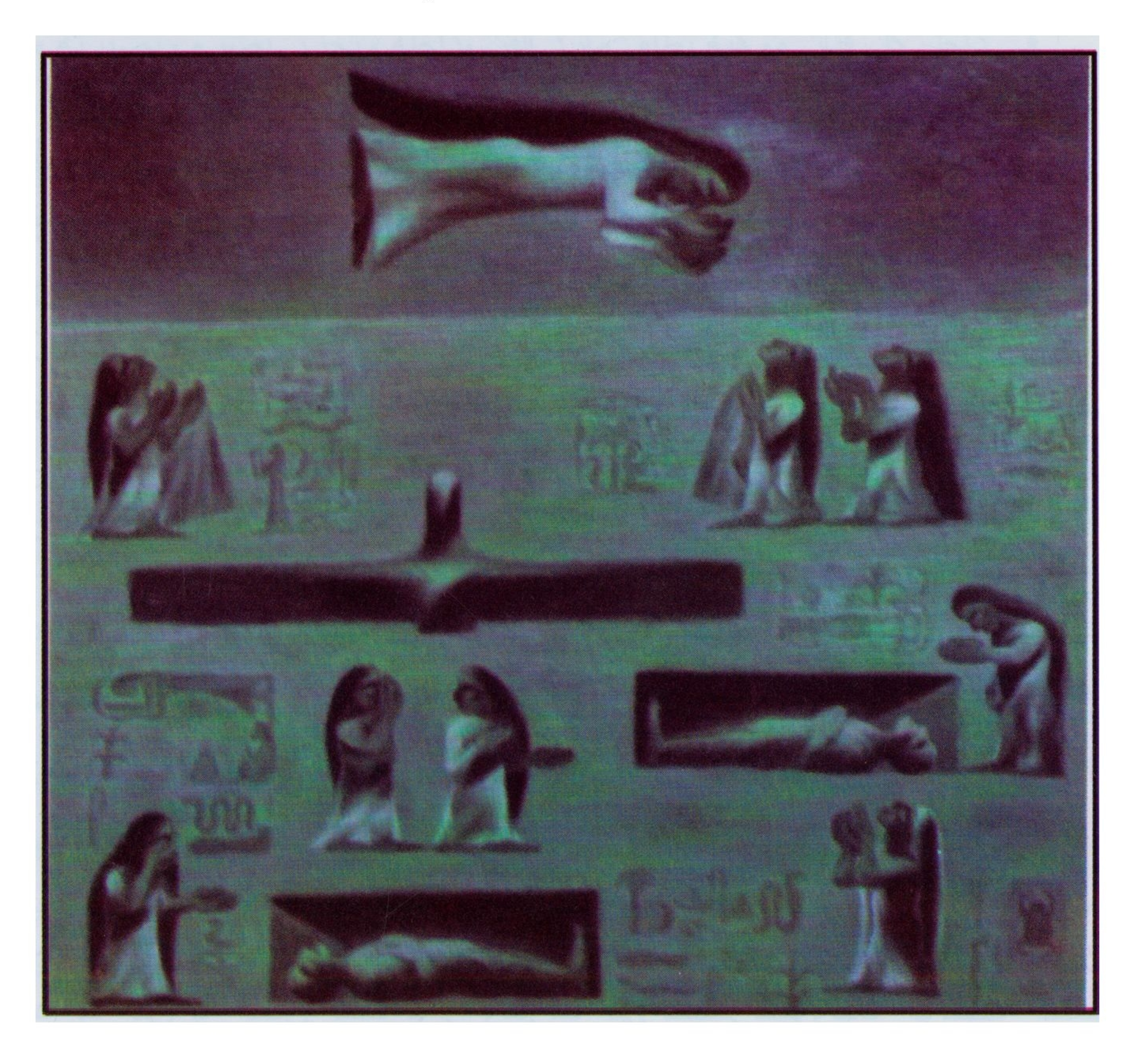
في كل عمل فني جانب يتوجه إلى "البصر" وآخر يتوجه إلى "البصيرة" فالصور الشكلية والتشكيلية تتفاعل مع مفردات وثنايا التكوين لتشكل رؤية كلية محمّلة بالأبعاد والدلالات.. وهكذا يكتسب المهمش بعدًا نقديًّا/ استطيقيًّا إذا ما عُرض وسط أجواء طقوسية، بينما تتولد الصور من بعضها وترفع الحواجز بين "الرؤية البصرية" المرتبطة بالحواس والمادة والحسابات الذهنية، و"الرؤية البصيرية" – المرتبطة بالحدس والبصيرة، حينئذ سوف يمتزج الواقع بالفن.. بطريقة التفاعل المتزامن، وعلى هذا النحو تتداخل وتتوحد المتناقضات فتثير الوجدان وتحرك الشعور.

وفي هذا السياق يمكن النظر إلى التجربة التشكيلية للفنان صبري منصور التي بدأت في منتصف الستينيات وتشكلت ملامحها الأساسية في حقبة السبعينيات، حيث حصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة قسم التصوير جامعة حلوان ١٩٦٤.

وحصل على درجة الماجستير عن رسالة "نحو تصوير مصري معاصر" ١٩٧٢. كما حصل على درجة الأستاذية في الرسم من كلية الفنون الجميلة/ سان فرناندو بمدريد ١٩٧٨ إسبانيا، حتى أصبح من الفنانين المؤثرين في الحياة الثقافية المصرية حيث شغل منصب عميد كلية الفنون الجميلة في جامعة حلوان ١٩٨٩ –

١٩٩٢. ثم أصبح مقررًا للجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة منذ عام ٢٠٠٥.

ومنذ السبعينيات له مفردات خاصة ورموز خاصة مثل القمر والمرأة والطائر المجنح والنخيل والبيوت الريفية، لكنها تتداخل في رؤى شعرية ورومانسية في أحيان كثيرة كما لعب العديد من الرموز المستمدة من الفن المصري القديم دورًا غير قليل في تكوينياته، بالإضافة إلى سيطرة التتابع الأفقي في مستويات متعددة للوحة وتسيطر على الرموز حالة من السكون والهدوء. وألوان تتميز بحالة من الدرامية زادت من الحس الأسطوري.



وكل ما في لوحاته له دلالات ميثيولوجية، حيث اللا مكان واللا زمان.. فالمكان.. مكان افتراضي.. وليس الزمان زمانًا يُحْسَب بالساعات، فهو زمان تراجيدى/ سكوني.. أقرب إلى الحلم الدرامي لا الفانتازيا حيث الحلم الحافل بالصور الغامضة.. فالطائر مثلا ليس طائرًا بذاته، لكنه المخلب الجارح.. والمنقار الشرس.. والقمر يغمر ليل القرية بأضوائه وحكايات الجنيات الأسطورية والبيوت الريفية المتواضعة المشيدة من طمي النيل.. التصقت بها مقابر الموتى كأنها تحكى التناقض بين كل الأشياء الموجودة في عالمنا.. حيث النخيل المنتظم يمتد عاليًا.. والنساء المتكورات بثيابهن السوداء التقليدية يقبعن داخل الأبواب والنوافذ المفتوحة وكأنها بكائية خارجة من توابيت الفراعنة

ومن أهم مميزات صبري منصور استخدامه لتوافقات اللون الأزرق الذي يميل إلى لون الفيروز الذي يشع الضوء من جنبات هذا اللون عندما يطيل المشاهد النظر إليه.. يغيب عن ذهنه أحيانًا ألوان أخرى عديدة تتحول جميعها إلى لون موحد.. كما يشاهد الرائي الأشياء المرسومة كأنها مغمورة ومصبوغة بذات اللون الأزرق الفيروزي.. وأيضًا يخلق اللون انطباعًا بالحيوية والاتساع والضوء المتدفق الذي يتخلل ويأخذ المنظر العام للوحة من كل جوانبها.. إلى هذه الزرقة التي تغوص بنا في أعماق الذات وأغوار اللا شعور أو تحلق بنا في آفاق صوفية تشف فيها الأجساد وتتحرر فيها الأشياء من ماديتها وكثافتها.

أحمـــد نـــوار

الفن أداة للمقاومة

«الجمال وحده يمكنه أن ينقذ العالم».

هذا ما أكد عليه الروائي الروسي ديستوفسكي في روايته الشهيرة «الأبله» وهذا ما آمن به الفنان أحمد نوار ومارسه في خضم مسؤولياته الوظيفية المعقدة

سريعة الإيقاع وما تستنزفه من وقت وجهد واحتراق، ورغم حصوله على العديد من الجوائز المحلية والدولية واشتراكه في العديد من المعارض الخاصة والعامة وشغل العديد من المناصب فإننا سنتجاوز عن كل هذا ونحاول إلقاء الضوء هنا على الفنان المقاتل أو المقاتل الفنان، فدائمًا ما كان الفنان - أيّ فنان - في حالة صراع ومواجهة دائمة مع القبح والملل والرتابة في محاولة منه لتحسين الواقع وجعل الحياة أكثر احتمالا.

يوم الحســــاب:

في داخل كل فنان موهبة تطلق مارد الفن بداخلة وتحرر بصره وبصيرته من أغلال الصمت والسكون ليرى الجمال الكامن في ثنايا الكون المحيط، وقد تحررت بصيرة الفنان نوار من خلال مشروع التخرج الذي اختار له موضوعًا خاصًّا جدًّا هو «يوم الحساب» مما يذكرنا برائعة مايكل أنجلو الفنية التي تغطي سقف كنيسة «السيستينا» بروما، ولعل الإقدام على مثل هذه المغامرة الصعبة من شاب يقف على أعتاب المستقبل يكشف لنا عن معدن هذا الشاب وطموحاته العريضة.

ويخرج نوار منتصرًا من معركة الدراسة، ليجد في انتظاره معركة تحرير الأرض السليبة فيرتدي الزي العسكري ويحمل السلاح ويذهب إلى الجبهة مزودا بمشاعر السخط وفي هذه المعركة أيضًا يثبت الفتي أنه مقاتل فيتقدم الصفوف ويثأر لزملاء له اسْتُشْهدوا في ساحة الشرف فيقتل من أعدائه خمسة عشر ضابطًا وجنديًّا ويحصل على وسام "بطل الجيش" سنة ١٩٦٩.

ثم يعود إلى الوطن الأم ليبدأ معركة أخرى ربما أكثر شراسة هي معركة الإبداع.. أي أنه لا يعود خالي الوفاض من هذه التجربة المصيرية ولكنه يعود محمَّلاً بشحنة طاغية من الانفعالات والذكريات وقصص البطولة التي شارك فيها ورآها رأي العين وفي داخلة رغبة تلح عليه وهي أن يحكي كل ما شاهده لكل الناس.

وفي غمرة الحيرة والقلق ينظر الفنان حوله فلا يرى غير صمت مطبق وأرض تغطيها الأشلاء البشرية والدماء وحطام المصفحات وشظايا الصواريخ تبقى هامدة في موقعها كأنها في استراحة بعد أن أدت واجبها في القتال، هنا ينبثق في أعماقه خاطر مفاجئ أثارته رائحة البارود والدخان المتصاعد، لقد شاركت هذه المخلفات الجندي في المعركة الحياة والموت وبالتالي فهي الأقدر على أن تحكي بلغتها الخاصة عن هذا الحدث العظيم، فكم من هذه الرصاصات اخترقت أجسادًا وأزهقت أروحًا..! وكم من هذه القنابل تلطخت بدماء الشهداء وكم منها أحالت الشباب إلى أطلال عاجز عن الحركة!

لقد عثر الفنان المقاتل على أكثر الوسائط صلاحية للتعبير فليس هناك خير من أدوات المعركة لتعبر عن الأهوال والبطولات التي صادفتها بصدق وأمانة، فيملأ جعبته بكم هائل من دانات المدافع وشظايا القنابل وفوارغ القذائف ويعود بها إلى مرسمه وكله أمل أن يستطيع استنطاق هذه الجوامد لكي تحكي كل ذرة فيها عما عايشته في ملحمة الاستنزاف. وتآلفت النفايات الحديدية وتشكلت الشظايا الصدئة لتقوم بدور تعبيري يختلف عن دورها القتالي تمامًا.

حمامة السلام تستغيث:

وتنتهي رحلة نوار القتالية وتتحرر الأرض وتتحول مشاعر الثأر التي كانت تغلي في عروقه في سنوات الاحتلال إلى مشاعر تأملية وجمالية تحملنا إلى فضاء مُحكَم البناء وآفاق أسطورية يكتنفها غموض وعبق ميتافيزيقي يصعب سبر أغواره. حيث يلجأ دائمًا إلى المفردات الحضارية والميثيولوجية والكونية مثل الهرم والكرة والمثلث والمربع وغيرها بالإضافة إلى البناء الرياضي للعمل والتجريد الهندسي الذي يحكم تقريبا معظم تكويناته كما يتجاوز البعد المنظوري

الذي يحصر الرؤية في حيز مكاني محدد ويطلق خياله إلى بعد رابع أكثر رحابة واتساعًا.



الانتفاضة.. فن الأرض/ ٢٠٠٠ م

لاحظ أيادي الشهداء التي تخرج من القبور رافعة علامة النصر

وهنا يقترب من الدلالات الرمزية فبعيدًا عن نمطية حمامة بيكاسو التي صارت رمزًا للسلام يستخدم نوار نفس الرمز ولكن بمفهوم مختلف، فيصور حمامة بيضاء مكبلة بالشباك الحريرية ومستسلمة، ومحمَّلة بمشاعر انهزامية هي وبقايا الإنسان الموجود في معظم أعماله، ثم يتدرج بها من لوحة إلى أخرى ليحولها إلى ما يشبه القنبلة المنقضة لكن تقتنصها نفس الشباك وتشل حركتها.

وهكذا بين اليأس والرجاء تتأرجح هذه المرحلة دون أن ينتهي الصراع الأبدي بين الأضداد – أسودها وأبيضها – ويبقى السلام الحقيقي معلّقًا بين الأرض والسماء كحلم بعيد المنال. كما نلاحظ في أعمال نوار أن الشكل الرئيسي للتكون دائما مستوحى من شكل الهرم والنجمة الإسلامية في إشارة إلى أن بعضًا من العادات والتقاليد والمفاهيم الموروثة قد تشكل قيودًا على الإنسان يصعب التخلص منها بل قد تتخلص هي منه.

الانتفاضة وفن الأرض:

ولأنه كان دائمًا موجودًا في كل المنحنيات الهامة التي تمر بوطنه وأمته، كما عبَّر عن الحرب والتحرر ورصد جهود العمال الذين يحفرون في الصحراء في توشكي، فلم يكن من الممكن أن يمر حدث ضخم مثل الانتفاضة الفلسطينية دون تفاعل فني يرصد ويجسد هذه الظاهرة النبيلة التي قد تكون أنبل ما حدث لأمتنا في السنوات الأخيرة أو قد تكون هي الشمعة الوحيدة التي ما زالت تضيء في ليل هذه الأمة الطويل.

فنجده قد استلهم مفهوم «فن الأرض» وقام بحفر أرض حديقة مجمع الفنون بالزمالك وقسمها إلى مجموعة من الحفر والمقابر الجماعية التي تخرج منها أيدي الأطفال وشهداء الانتفاضة بعضها يصرخ ويستجير بالناس لعلهم يستيقظون لما يدبَّر لهم وينتبهون لما هو آت وينضمون إلى قافلة الشهداء، والبعض الآخر يرفع يده بعلامة النصر الذي مات من أجلة والذي يؤمن ربما أكثر منا جميعا أنه قادم لا

محالة، وكأنها صرخات استغاثة تنذر بحدوث كارثة مروعة إذا ضاعت تضحيات هؤلاء الشهداء بلا مقابل. إنها دعوة للسلام جند لها نوار كل إمكانياته الفنية والتشكيلية مثلما جند لها سلاحه من قبل!

دادا/ داوستاشي

خروج المستنير

«كل ما نحتاج إليه.. هو أعمال قوية مباشرة.. يساء فهمها إلى الأبد».

هذا ما أكده تريستان تزارا أحد زعماء الدادائية، تلك الحركة التي ثارت على البرجوازية الفنية في وقتها والتي أثبتت الحرب العالمية الأولى فشل مشروعها.. وبعد أن وصل العالم إلى طريق مسدود بسبب الحرب، وتحت ضغط السأم والملل، اجتاحت الأوساط الثقافية والفنية رغبة عارمة في التغيير، فالعالم لا يعرف الثبات.. كما أن رغبة الإنسان في التجريب والاكتشاف لا يمكن الوقوف أمامها.

ولعل هذا المعني هو السبب الذي دفع الفنان عصمت داوستاشي إلى أن يفاجئ الجميع ذات يوم بتقمص شخصية «المستنير دادا» الذي دعاه إلى الخروج في أحد معارضه منذ عام ١٩٨١ ليثور على كل قوالب الفن الجامدة – التي كانت ستدفعه يومًا إلى اعتزال الفن – ليدخل في اشتباك حقيقي مع كل مفردات الكون المحيط.

ورغم طبيعته الهادئة فإنه منذ لحظة خروج المستنير دادا أصبح فنه مهاجَمًا بطبيعته، حيث يختبر دائمًا كل حدود الفن: الشكل.. الخامة.. الإطار.. المضمون، إلخ، ويقفز فوقها إلى ما هو أبعد وأعمق.. وإن بدا أحيانًا أبسط.. وأبسط، في محاولة مستحيلة منه لوضع المطلق داخل إطار، وربما يفسر لنا هذا رغبته الدائمة في تكسير الإطار والخروج عنه إلى أشكال فنية مغايرة.. مثل البرَفان والمعلقة والشكل الهرمي.. وغيرها.

وأعماله دائما محملة بدلالات رمزية وسورياليه متأثرًا بالثقافة الشعبية.. ثقافة العامة والبسطاء، خصوصًا في المرحلة التي صور فيها إحالات سحرية وطقسية لشكل ومفهوم الكف و«الخمسة وخميسة» وما تعنيه من دلالة في الميثيولوجيا الشعبية المصرية.. ومعارضه الأخيرة عن حيوان الجَمَل ورحلته إلى الصين!

وإن كان غير معنى كثيرًا بمثل هذه التوصيفات، فهو ليس مجرد فنان تشكيلي.. إنه حاله فنية خاصة.. فهو شاعر وقصاص وكاتب سيناريو ودرس ومارس الإخراج التليفزيوني.. كما أن له العديد من الكتب والمؤلفات، سواء عن مشواره الفني أو عن فنانين آخرين.. كما قدم رصدًا تاريخيًّا لأماكن كثيرة ذات خصوصية فنية مثل أتيلييه الإسكندرية.

من أول وجديد

«أقدم لكم هذا الفنان الشاب بتجاربه الساذجه الأولى.. أقدم هذا المعرض إلى أصحاب الموهبة الفنية وهواة الفنون.. وهم في بداية الطريق يسعون إلى من يرشدهم ويعلمهم.. وهو معرض نادر أن يقدمه فنان في نهاية تجربته الإبداعية.. لكنه كان بمثابة انطلاقه حقيقية.. فبعده دخلت إلى كلية الفنون الجميلة.. وإنطلقت في طريق المتعة.. والعذاب الفني».

هذا ما كتبه داوستاشي في مقدمة كتالوج معرضه الذي أقامه بقصر التذوق بالإسكندرية، والذي كان إحدي الصدمات والمفاجآت التي اعتادها المستتير دادا/ داوستاشي، ليقدمها من آن إلى آخر.. لعله يوقظ حواسنا التي اعتادت البلادة.. وينقذ وعينا الذي توافق مع الاعتيادى والمألوف.

فأي فنان غيره عندما تتم دعوته لإقامة معرض فإنه سيعرض آخر أعماله – أو على الأقل أهمها وأشهرها – لكن أن يعيد عرض معرضه الأول الذي قدمه عام ١٩٦٢ وهو في المرحلة الثانوية ولم يتجاوز عمره بعد ١٩ عاما، والذي كان بمثابة الخطوة الأولى في طريق المتعة والعذاب كما وصفه

وقد عرض التجربة بكل ما فيها من بساطة وعفوية وأخطاء.. وربما بعض التجارب الساذجة أحياناً، لكنه ثري بأفكار عديده كانت تملأ رأس شاب في سنه وقتها يحلم بتغيير العالم، فنجد موضوعات وطنية وبيئية وموديلات عارية وبورتريهات، إلخ فهي خطوة لا يقدم عليها إلا شخص له حجم وعمق تجربة المستنير دادا.

وقد قدم نفسه بلقب «الفنان الشاب عصمت عبد الحليم».. وهو اسمه الذي بدأ به مشواره الفني قبل أن يعتـمد بعد ذلك اسـم «داوستاشي» لما له من خصوصية،



ووقع على الأذن.. وبالتأكيد كنوع من التميز ولفت الانتباه، في رسالة واضحة لشباب الفنانين الذين يعانون في بداياتهم مثلما عانى هو، وليعلمهم أن أخطاء البدايات دائمًا متشابهه، وأن صاحب الموهبة الحقيقة هو من سيصمد ويواصل طريق المتعة والعذاب!

لكن هذا التبرير الذي قدمه داوستاشي نفسه قد لا يكون كافيًا – لدى البعض – ويظل السؤال عن سر إقدام فنان بمثل مكانته على هذه المغامرة التي قد تصل إلى حد المقامرة! بإعادة عرض لوحاته الأولى بما فيها من أخطاء، فهل هو إحساسه باكتمال التجربة وانغلاق الدائرة.. "وكل طَوْر إذا ما تم ينقلبُ" أم أنها بداية جديدة لطور جديد.. وانطلاقة جديدة.. مثلما كان هذا المعرض هو انطلاقته الأولى؟!

وفي هذا السياق نحاول أن نضع الفكرة التي كررها أكثر من مرة في السنوات الأخيرة (معرض في كتاب) لكنه كتاب خالٍ وخاوٍ من كل شيء إلا بعض الأوراق السوداء أحيانًا.. والحمراء أحيانا أخرى، والبيضاء أحيانا ثالثة، فهل هذا دلالة على التشاؤم الذي وصل إليه.. أم أنها طريقة مختلفة في التفكير.. لعله يحثنا على إعادة التفكير في ما نعانيه من مآزق.. رغم أن الفهم أحيانا قد يفسد المتعة.. على حد تعبير الراحل العظيم حسين بيكار؟

محمد شاكر..

المتأمل في الموج والضوء

«البحر هو مصلى للتأمل.. وواحة للتعبد..
وإحدى نقاط ضعفي التي أستمتع بها».

لعل هذه العبارة التي قالها محمد شاكر تشير بوضوح إلى العلاقة الخاصة التي تربطه بالبحر والموج والأفق المفتوح الممتد إلى نهاية المدى.. لأنه ببساطة

ليس أي بحر.. إنه بحر الإسكندرية.. عروس البحر الأبيض المتوسط.. ودرة تاج الإسكندر! والتي كانت دائما مدينة «كوزموبوليتان» متعددة الأعراق والثقافات، حيث تلتقي على شاطئها كل الثقافات اليورومتوسطية القائمة على التنوع والاختلاف والتعايش وتقبل الآخر، مما أورث أهلها الأفق المفتوح المؤهل دائمًا للتقبل والتلقي. لكن الفنان محمد شاكر يتميز بوضع خاص في هذا السياق لأنه جمع بين ما يمكن تسميته بثقافة النهر.. وثقافة البحر...

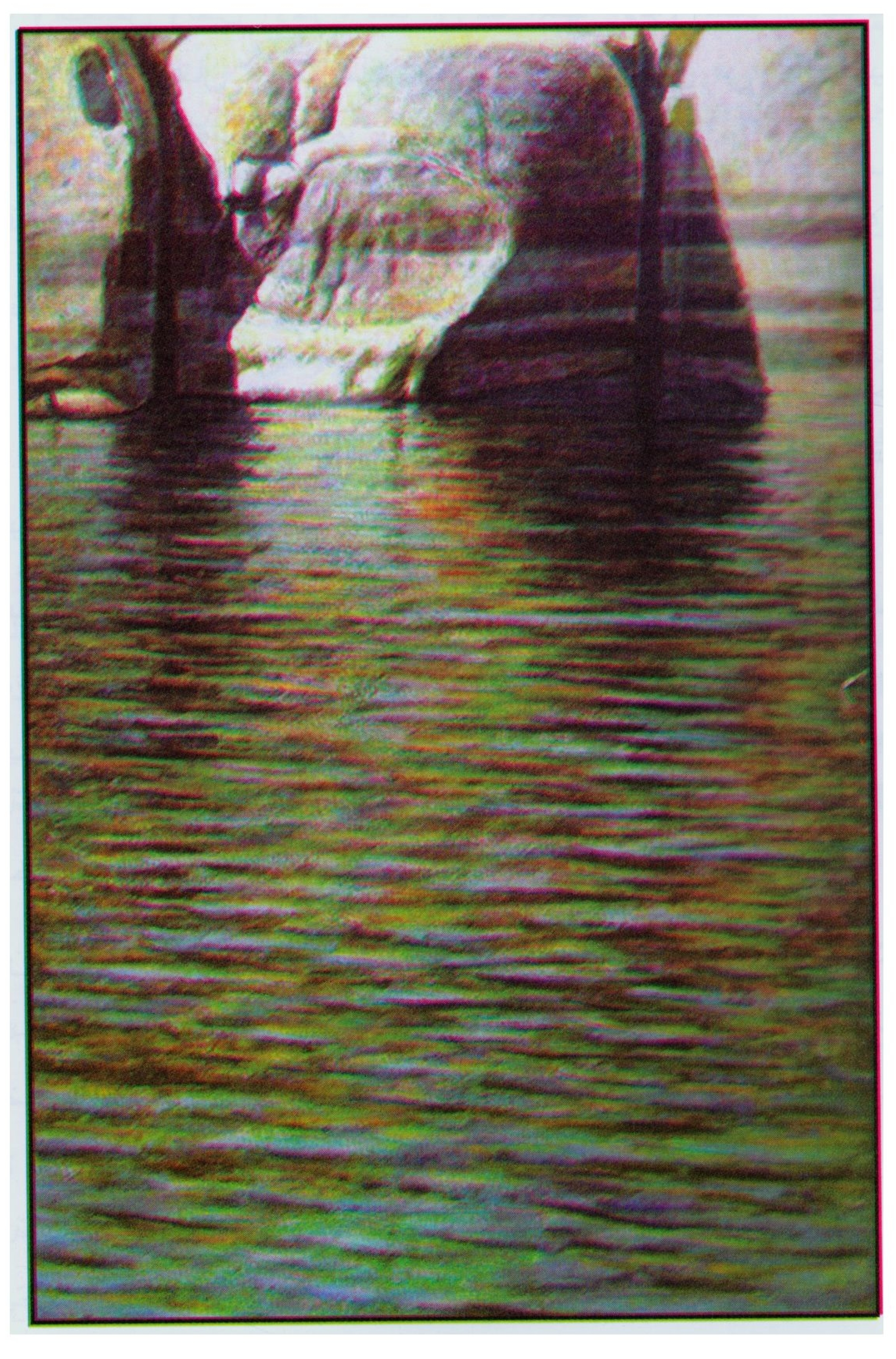
- **ثقافة النهر**.. حيث وُلد في مدينة المنصورة وعاش طفولته وصباه.

- **وثقافة البحر**.. حيث انتقل إلى الإسكندرية للدراسة والإقامة بعد ذلك.

... مما أكسبه العديد من الصفات الشخصية التي أثَّرت في تشكيل وعيه ووجدانه، فجمع بين خصائص النهر حيث الهدوء والسكينة والتأمل، وخصائص البحر.. حيث الغموض والعمق وربما أحيانا الغضب وتلاطم الأمواج!

وربما هذا ما جعل البعض يطلق عليه لقب «فليسوف البحر» لأنه كان قادرًا دائمًا على فهم لغة الموج.. والإنصات لوشوشات النورس.. وهو ما تجلى بشكل واضح في العديد من أعماله الفنية التي زين بها مداخل وشوارع معشوقته الإسكندرية عبر جدارياته التي تمتد إلى أمتار عديدة واستخدم فيها الفسيفساء وخامات أخرى.

ومن أهم هذه الجداريات – التي أصبح معظمها من أهم معالم المدينة – نجد جدارية «بانوراما محكى القلعة» الواقعة في مقابل قلعة قايتباي والتي تعبر عن البعد الحضاري للمدينة بمراحلها التاريخية المصرية القديمة والإسلامية.. مرورًا بالحضارة الإغريقية، أما عمل «المنارة الأندلسية» التي تتوسط الطريق بين الإسكندرية ومرسى مطروح فهو يعبر فيها عن مفهوم الاتجاه من الأرض إلى السماء.. وهو مفهوم صوفي استلهمه من فكرة المئذنة والمسلة وبرج الكنيسة..!



الفنان محمد شاكر

أما جدارية «المرفأ» التي يتجلى فيها عشقه للبحر الذي يشمل الجزء الرئيسي للعمل ويحتوي داخله العديد من المراكب التي تعبر عن تنوع التيارات الثقافية والفنية التي تهبّ على المدينة، وفي هذا السياق أيضًا تأتي جدارية «الشاطئ» التي تحتوي العديد من المفردات الجمالية المستوحاة من التراث التاريخي السكندري.

ومن أهم المداخل الجوهرية لفهم وتذوق أعماله أيضًا تأمله لمفهوم الفضاء/ الفراغ، واستلهام ما به من إيحاءات جمالية، «فالفضاء» لديه ليس مجرد (فراغ) خال.. بل هو فضاء ممتلئ بالخيالات والأرواح والأطياف والرؤى والترددات، إلخ، لدرجة قدرته على رسم «الهواء»، ففي معظم أعماله يمكنك أن تستشعر نسمات الهواء البارد التي تتحرك فوق موج البحر أو فوق العشب الأخضر!

ويرجع غموض الإيحاءات والسكون – في بعض أعماله – إلى كونها تتضمن أكثر من معناها المباشر، فتشمل عناصر لا شعورية.. ربما يصعب تفسيرها ولكنها تقوي عوامل الإثارة والدهشة.. عبر الألوان التي تستثير الحواس.. تسمع نغماتها وتكشف عن حياتها الداخلية.. وعن أبعادها الخيالية التي تحرر الرؤية.. فتوقظ العاطفة المختبئة وراء المرئي!

إنها حالة خاصة تجمع بين إنسان وبحر.. وبين فنان ومدينة، وقد عبر شاكر عن هذه الحالة بقوله: «إن البحر دائم التجدد والحركة والميلاد.. لذا فهو يمثل لي الأستاذ ومعلم الحكمة.. ومصدرًا مهم أستقي منه شخصيتي الوجدانية.. وأنا أميل إليه في الشتاء أكثر حيث يظهر فحولته ورجولته.. مولدًا ديناميكية في بحيرة المشاعر، وفي كل أحواله يصنع حوارا صوفيًا ثريًا بيني وبين الله بما يحمله على سطحه من نظرة إلى المطلق.. وفي باطنه تكمن كنوز كونية تجبر كل من يتأملها على الخشوع لقدرة الخالق».

عادل السيوى.. نوستالجيا النجوم

إجابات جديدة.. لأسئلة قديمة

" اطرح الأسئلة.. إنها قوتك الحقيقية ".

هذا ما أكده الشاعر العربي الكبير أدونيس في إشارة منه إلى أهمية البحث في المبهم.. والتفكير في الثابت وكل ما يدور حولنا.. والأهم كل ما يدور داخلنا، فالسؤال الصحيح هو نصف الإجابة.. وهو قوتنا الحقيقية في مواجهة الملل والرتابة، وهو سبيلنا للبقاء على قيد الحياة.. بأن يكون لنا غاية وهدف وإجابة نبحث عنها!

وهذا ما يحاول أن يفعله الفنان عادل السيوي في معارضه الأخيرة التي تمثل الحلقة الأخيرة من سلسلة متصلة في مشواره الفني والفكري الذي بدأه منذ سنوات طويلة عندما تفاعل مع الفن ليس كمجرد مجال إبداعي.. ولكن كمجال بحثي فكري/ فلسفي يحتمل الكون كله، وهو ما أثار بداخله العديد من الإيهامات وعلامات الاستفهام.. وعلامات التعجب، وهو ما دفعه إلى ترك الطب الذي درسه سنوات طوالاً والتفرغ للبحث الفني سواء على المستوى البصري.. أو المستوى الجدلي، وهو ما انتهى به مؤخرًا إلى الفوز بجائزة بينالي القاهرة الدولي للفنون...

حيث بدأ في رحلة طويلة لطرح الأسئلة.. والبحث عن إجابات، أسئلة عن الحقائق والمسارات.. وبحث في الممرات والدروب، لعله يجد الإجابة التي تنتظره سواء في مصر أو في إيطاليا، حيث استقر لفترة. إنه يبحث في دروب المدينة أو في وجوه البشر، بين صفحات الكتب أو في خطوط اللوحات، وهو ما يفسر التحولات في اهتماماته الفنية التي بدأها بالبحث في الأمكنة والمدن والمنازل المغلقة.. مثل تجربة «كوم غراب» التي حاول خلالها البحث في ذاكرة المكان مع مجموعة أخرى من الفنانين.

لكنه ما لبث أن عرف أن البيوت الحقيقية التي يمكن السكن فيها وإليها هي الناس، وأن المدن ليست مجرد جدران.. ولكن بشر «بني آدمين» قد لزموا الصمت والسكون وأغلقوا أرواحهم على ما بها من هموم وأسرار، وأنه خلف هذه الملامح الباهتة والأعين الزائغة.. يوجد حل اللغز ومفتاح السر!

وجوه بلا ملامح

> **«منذ تركت الطب واحترفت الفن وهاجس الوجه يسيطر عليّ باعتباره جسرا يمكن أن أقيم من خلاله علاقة مع العالم».**

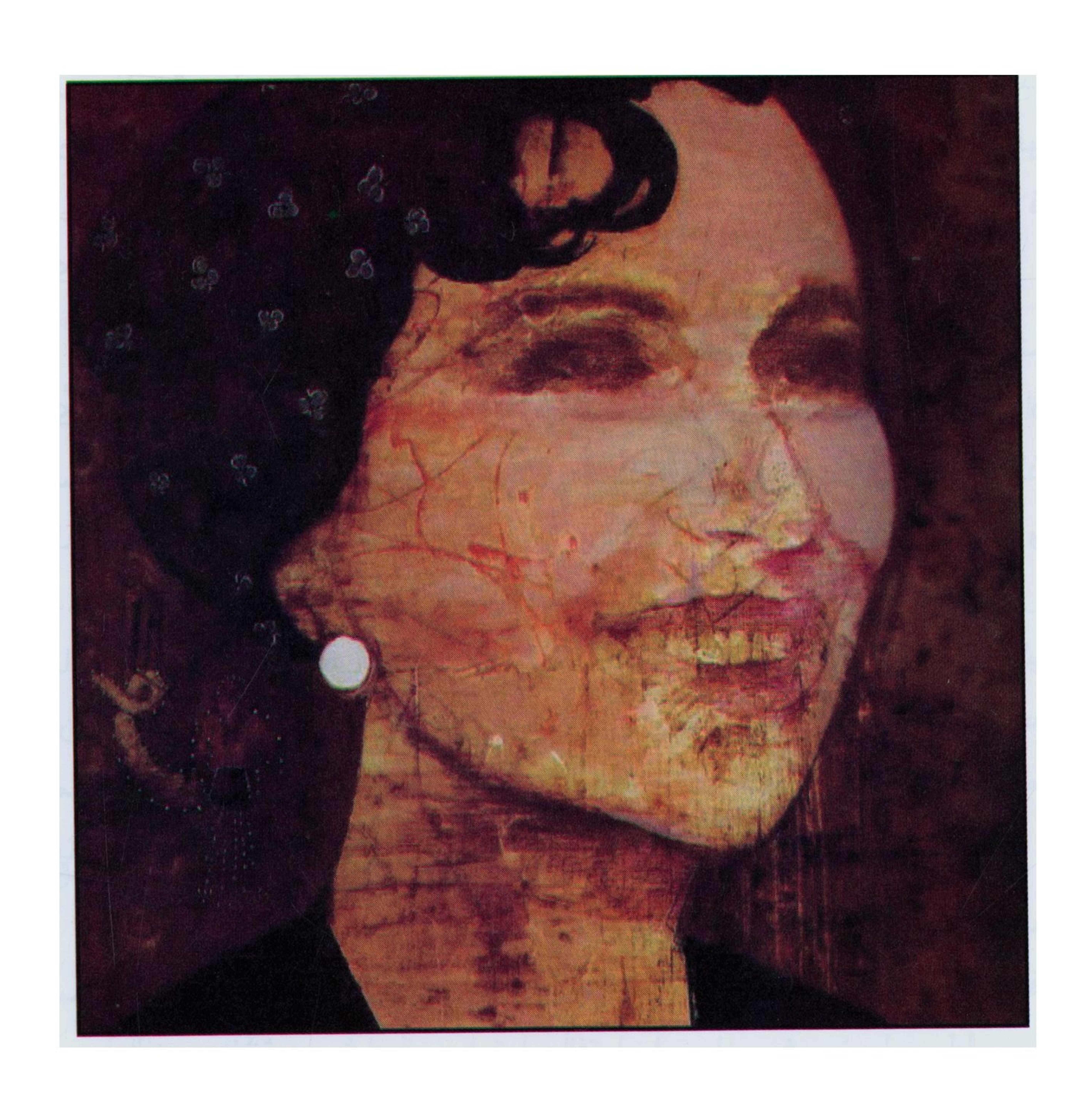
بهذه الكلمات يحاول الفنان عادل السيوي أن يفسر علاقته الشغوف برسم الوجوه في كل حالاتها المختلفة والتي أصبحت العمود الفقري لتجربته الفنية، ووجوه السيوي وجوهٌ عابرة لا تحمل ذاكرتُنا الجمعيةُ ملامحَها لأنها ببساطة وجوه بلا ملامح – خصوصًا في المرحلة المبكرة من تجربته الفنية، فوجه الإنسان هو مادة هذا الفنان لسنوات وإن ابتعد بمسافة كافية عن تقاليد الصورة الشخصية. ويشكل الوجه في الواقع لديه حقلاً للفعل ومادة للتحري الوصفي بصفة خاصة وللبحث النفسي أيضًا.. حيث استفاد من دراسته للطب النفسي في سبر أغوار الوجوه.

لذلك فهي وجوه ذات ملامح إنسانية عامة تشبهني وتشبهك تتألم وتتلوى وتتماهى إلى حد كبير مع شخوص الفنان الإنجليزي فرانسيس بيكون ذات المظاهر الاعوجاجية والتي تعانى من ضغوطات العصر الحديث، إنها وجهة نظر تحاول تفسير كل ما هو مبهم من خلال ذلك الإنسان المعجز والملغز!

وعندما سئل السيوي عن سر تركه للطب الذي درسه واتجه لاحتراف الفن أجاب: **«إن العلمُ يقدم نظرةً ضيقةً للعالم.. بينما الفن يقدم نظرة أرحب للحياة».**

نوستالجيا النجوم

عندما يتقدم الإنسان في العمر يصبح مجرد ذاكرة تتحرك على قدمين.. ونتذكر الوجوه التي مرت بجوارنا يومًا دون أن ننتبه لها في زحمة الحياة، حيث فتش في ذاكرته وأخرج منها نجوم الزمن الجميل، إنها ليست مجرد نوستالجيا للنجوم.. وليست مجرد حالة من الحنين إلى الماضي.. بل هي حالة أعمق وأعقد مما تبدو عليه، فهذه الوجوه ليست مجرد ملامح نألفها.. إنها جزء منا.. من ذاكرتنا ووعينا، إنه تأثير وتأثر متبادلان!



الفنان عادل السيوى

وقد قارن بعض الفنانين والنقاد بين أعمال السيوي الأخيرة وأعمال فنان البوب الأمريكي آندي وارهول خصوصًا في معالجاته لصور النجوم مثل مارلين مونرو وألفيس بريسلي وجاكلين كيندي.. وغيرها، لكنها مقارنة لا تقوم على أساس، فأعمال وارهول هي تكرار آلى بصورة النجم كأنها خارجة من خط إنتاج تأكيدا للثقافة الاستهلاكية السائدة والمسيطرة هناك، أما أعمال عادل السيوى فهي جزء من روحه وروحنا لنجوم حفرت بصماتها في وعينا.. واحتلت مكانتها في الذاكرة حتى تحولت إلى نقوش ثابتة على جدار الزمن.

نجوم يطلون علينا من ذاكرة عادل السيوي الحيوية والدافئة، أثْرَوا الماضي وشكّلوا جمالياته من خلال إبداعهم الفياض، تغلغلوا في ذواتنا واحتلوا مساحة دافئة وإنسانية شكلت وجداننا، ولعل أفضل مثال على ذلك هو وجه استيفان روستي الذي حوله إلى قديس كأنه إله الشر «ست» أو «الكونت دراكولا».. لكنه لا هذا ولا ذاك، إنه الفنان الذي جسَّد الشر للناس وجعلهم متعاطـــفين معه أكثر من الطرف المقابل الذي يمثل الخير، أما السندريلا سعاد حسني فقد رسمها في لوحات كثيرة ولكن بحالات متعددة لا تتكرر ولا تتشابه، إنها تلك الفتاة الأسطورة التي أحبها الجميع وأخذت العقول والقلوب، وكانت في لحظه من اللحظات فتاة أحلام جميع الشباب، لذا كان لا بد أن تنتهي تلك النهاية الغامضة حتى تكتمل الأسطورة!

ولعل عفوية اللون عند السيوي هي التي تبعدك تمامًا عن مفهوم الكاميرا التسجيلية، فهو غير معني برصد الواقع الفوتوغرافي لهذه الوجوه. صباح في قمة نضجها الفني والأنثوي، شادية ببراءتها وألفتها، أسمهان وغموضها.. وليلي مراد وجمالها الشفاف، أما عبد الحليم حافظ فهو يسكن داخلنا جميعًا، ومن يستطيع أن ينسى إسماعيل ياسين الذي أحبه الصغار والكبار، وصلاح جاهين الناطق بالحكمة.. والشيخ إمام الكفيف الذي كان يأخذ بيدنا ليدلنا على الطريق.. وغيرهم؟ إنهم ليسوا نجوم عمر عادل السيوي وحده.. إنهم نجوم عمرنا جميعا!

الفـن المصري الحــديث في

الستينيات والسبعينيات..

من أين بدأ؟ وإلى أين وصل؟

يوسف ليمود

الفن المصري الحديث في الستينيات والسبعينيات..

من أين بدأ؟ وإلى أين وصل؟

ستينيات الغرب وستينيات مصر

رغم زخمه وكثافته وتلاحق أحداثه واكتشافاته وكوارثه، لم يعرف القرن العشرون حقبة بثراء وخصوبة وحركية سنوات الستينيات وما تلاها من أعوام سبعينية. كان مخاض جديد قد بدأ في اعتصار بطن العالم لخروج جيل متمرد على كل القيم والأخلاق التقليدية التي شكلت جسد العالم وملامحه حتى النصف الأول من القرن المذكور، ملامح جسدٍ مسَّدته يد دامية لحربين عالميتين كانتا العبث نفسه، كما كانتا إصبعًا تشير إلى نهاية الإنسان كمشروع ميتافيزيقي فاشل، فكانت الحاجة إلى وقفة وجودية تُعاد فيها الحسابات والتقييمات والنظر في ما في حوزة اليد البشرية من إمكانات الإرادة والقدرة على تقرير المصير الشخصي، قياسًا على ما يواجَه به الكيان الإنساني من قدَر أشبه بعكاز أعمى. لا تعوزنا هنا البراهين على المدى الخطير للحراك الفكري والثقافي والاجتماعي والسياسي الذي عامت فيه أوروبا وأمريكا في تلك الحقبة كإرهاصات آذنت بميلاد عصر جديد وحداثة أكثر جدة، إذ يكفي أن نذكر، في سياق تاريخ العالم، لفظة "الستينيات"، حتى يترجمها الذهن إلى: ثورة الطلاب ومثليتها الجنسية، وحركة الهيبيز، وبلوغ النضج العملي للفكر الفلسفي على يد سارتر والوجوديين، واختراق المرأة مجالَ الفن عبر هويتها كأنثى، محوّلة بذلك مفهوم النسوية من صراع من أجل المساواة في الحقوق مع الرجل، إلى النبش في الـــ"أنا أنثى"... هذا في أوروبا، أما أمريكا، الغارقة حينئذ في مستنقع فيتنام، بوجه فضائحي زالت عنه أقنعته التجميلية، فقد تجلّت، إضافة إلى مثيل ما سبق ذكره عن أوروبا، الحركاتُ الفكرية والفنية والاجتماعية المختلفة كردود أفعال عنيفة على عالم ينفلت تدريجيًّا من يد الإنسان لحساب الآلة

التي اخترقت الفضاء إلى أسطورة وصولها إلى القمر، واقتربت من تلخيص العالم وتحريكه على شاشة كمبيوتر، فبدا الفنانون، وقتها، كأنهم في سباقٍ ماراثوني مع فكرة الزمن، فكان أن أخذ الأخير حيّزه الأشد سرعة في تنفيذ العمل الفني نفسه كعنصر أساسي في العملية الإبداعية، في ما عُرف باسم "لوحة الأكشن" ورائدها جاكسون بولوك الذي أصبح فنه أيقونة تلخّص الروح الأمريكية، تمامًا كما كان الحال مع فن البوب ورائده آندي وارول، الذي أسقط القداسة عن عالم الصورة بإدخاله العاديَّ والتافهَ والمبتذلَ حيزَ الفن، كإشارة إلى واقع مدموغ بنفس الصفات الاستهلاكية الرخيصة، ناهيك بردود الفعل المعاكسة لتلك الاتجاهات الفنية، كالمينيمالية مثلاً... كذلك كان الحال مع ظهور فن البيرفورمانس الذي اصطبغت إرهاصاته الأولى بروح تجريبية لوّثتها عبثية ربما كانت تأثيرًا غير مباشر من مسرح العبث الستيني، وجدت المرأة الفنانة فيه، أي فن البيرفورمانس، حلبةً تتعرى فيها وتعرض أحشاءها الأنثوية أمام الجمهور (كارولي شنيمان مثلاً)، مفككةً بذلك كيانها الجنسي الذي صنعه تاريخ ذكوريّ متسلط، فكرًا وجسدًا. هذه بعض الملامح الغربية لتلك الحقبة اللافحة، لكنّ الصورة في مصر كانت مختلفة الهمّ والانشغالات، في الشكل العام، كما في الشكل الفني الذي، بوعي أو بغير وعي، عكس ظلالاً، ولو باهتة، يمكن من خلالها تلمُّس روح تلك الفترة بتضاريسها: الفكرية والسياسية والاجتماعية، من أمل ثوري، إلى تحطم الآمال وانتكاس الذات، إلى انفتاحٍ اقتصادي طال الجميع بأخلاقيات السوق وانتهازيتــــها، إلى مد ديني غاص في رمله المجتمع بطيئا، كما الدخول في النوم بحقنة مخدر.

حسب التصنيف الوارد في كتاب الدكتور مصطفى الرزاز "الفن المصري الحديث، في القرن العشرين"(*)، نرصد عددًا (أكثر من عشرين فنانًا) ممن يُصنفون

(*) الكتاب في الواقع هو أقرب إلى قاموس حصر الأسماء منه إلى الكتاب، لكن يجب، في الطبعات اللاحقة، تصحيح الخطأ النحوي في العنوان. الصح هو: القرن العشرون، وليس القرن العشرين. (حذف حرف الجر في من عنوان الكتاب) هذا هو الأرجح.

في قائمة الجيل الثاني في الحركة الفنية المصرية، امتد بهم العمر الفني حتى غطى الستينيات والسبعينيات، بل منهم من جار على ما بعدهما من سنين حتى التسعينيات، مثل: حامد سعيد، وعفت ناجي، وصلاح طاهر، والحسين فوزي، ومحمود موسى... وغيرهم، كما أن آخرين من جيلهم نفسه تم تصنيفهم ضمن الجيل الثالث، لأسباب تعود إلى التوجه الفني والروح التي تماهت مع تجريبية وانفتاح جيل الستينيات الأكثر اشتعالاً وتوهجًا ممن سبقه من أجيال، مثل: رمسيس يونان، وفؤاد كامل، وكامل التلمساني، ومنير كنعان، وحامد ندا، وعبد الهادي الجزار، وآدم حنين، وحامد عبد الله، وانجي أفلاطون، وتحية حليم، وآخرين كُثر، سوف نأتي على بعضهم، كما ذكرنا، منحدرين إلى جيل الستينيات، في وقفة أكثر تمعنًا في نتاجات ذلك الجيل وتوجهات فنانيه المتعددة والمتشعبة، عسانا نخرج برؤية واضحة نستخلص منها الخطوط العريضة لنضعها في الأخير تحت منظار التأمل الهادئ ولكن الثاقب. تجدر الإشارة هنا إلى اعتماد هذا البحث على الصور المتاحة للأعمال الفنية كمرجعية أساسية نحاول من خلالها قراءة هذا التاريخ، وليس على الكتابات النقدية والصحافية التي واكبت الحركة والتي لا بد أنها كان لكثير منها ظروفه التي جعلته أقرب إلى التهويمات والمبالغات والتحيزات، ناهيك بالمغالطات وسوء الفهم غالبًا، أو حتى عدم الفهم أحيانًا.

منذ تأسيس الفنون الجميلة بمصر في بداية القرن، وتخرُّج من سُمّوا "الرعيل الأول"، كانت المسألة الوطنية هي عود الثقاب المشتعل في قلوبهم كما في قلب الشعب، لذلك، رغم أكاديمية دراستهم داخل مصر على يد فنانين أجانب، بل ورغم إكمالهم دراستهم في فرنسا وإيطاليا، كان البحث عن الهوية همًّا لديهم تجلّى في وضوح في أعمال راغب عياد ومحمود سعيد، ناهيك بمحمود مختار الذي كان عمله أشبه بالمارد الآتي من صميم تراب هذه الأرض وتاريخها الأقدم العظيم. ازداد هذا الهم الباحث عن لغة فنية تبلور فكرة الهوية وعدم التلاشي في ثقافة الآخر لدى الأجيال التالية المصنفين بالثاني والثالث. كان العالم خارجًا من حرب أولى وداخلاً في ثانية، وكانت ردود فعل المثقفين والمفكرين والفنانين تضرب في

موجات تمرد عنيفة أنتجت المدرستين الدادائية والسوريالية في فرنسا، والتعبيرية في ألمانيا، وقبلهما كانت التجريدية في كل من البلدين المذكورين قد أخذت شرعيتها وبدأت في التشعب والامتزاج بأساليب تعبيرية متعددة. وفي ضغط الحاجة على مثقفي وفناني مصر في ذلك الوقت، من الثلاثينيات إلى الخمسينيات، للإمساك بلغة فنية تقول الهوية، كمعادل فني للرغبة في التحرر السياسي والاجتماعي، ظهرت عدة جماعات، لعل أكثرها التحامًا بالروح المصرية كانت "جماعة الفن المعاصر" ١٩٤٦، اعتمدت السوريالية فلسفةً وانطلاقًا، على يد فنانين أصيلين، منهم الجزار وحامد ندا وماهر رائف وسمير رافع، تركوا منجزًا فنيًّا غاص في أعماق الشعب بخرافاته وممارساته الطقوسية، أشبه بالوصية لمن لحقوهم من أجيال. كذلك تبلور التمرد والثورة، لدى بعض مثقفي وفناني تلك الحقبة، من خلال جماعة "الفن والحرية" التي اعتمدت بدورها السوريالية منهجًا، مع اتساع في النظرة الفكرية العامة التي كانت أكثر انفتاحًا على الغرب، غير مشغولة بمسألة الهوية القومية، اعتبارًا لفهمهم الفكرَ والفن نتاجًا إنسانيًّا كونيًّا، لكن ذلك الفهم لم يجعلهم أقل مصريةً من الآخرين، بل لم يمنعهم من أن يبحثوا عن هوية وطنهم على طريقتهم الخاصة. ثم جاءت الثورة بالتغييرات الكبيرة كما جاءت بالحلم الناصري الكبير الذي انتعشت فيه وبه الحياة الفنية في مصر متمخضة عن جيل الستينيات المفعم بالإرادة والعمل المسؤول في كل جوانب البناء الثقافي من سينما ومسرح وأدب وفن تشكيلي تجلّت مظاهره في مِنَح التفرغ وفاعليات مرسم الأقصر الذي كان يُمنح للفنان المتفرغ فترة من الزمن، متيحًا له الفرصة النادرة لمعايشة الريف، بعاداته ورموزه، والغوص في ركام الطبقات التاريخية التي شكّلت تلك العادات والرموز، إلخ، فلا ننسى أن اكتشاف حامد ندا الفنَّ المصري القديم، في أثناء منحته بالأقصر بداية الخمسينيات، كانت خطوة تقدمية هائلة في عمله ظلت ملازمة له كمنجم ينهل منه طول عمره الفني حتى النهاية. أيضًا كان مدّ النشاط خارج مركزية القاهرة كبيرًا، فقد بدأت الإسكندرية في حفر تاريخها الفني على يد

ثلاثة من فنانيها الشباب: سعيد العدوي، ومحمود عبد الله، ومصطفى عبد المعطي. كوّنوا "جماعة التجريبيين"، في منتصف الستينيات، وهم بعد ما زالوا يدرسون في كلية الفنون الجميلة التي تأسست حديثًا في مدينتهم، ويكفي أن ننظر في لفظة "التجريبيين"، من دون إغفال المكان الذي خرجت منه الجماعة (الإسكندرية)، حتى نستشعر، أو بالأحرى كي ندرك، كم كانت الحركة الفنية تفور بشتى الاتجاهات وألوان الفكر والتنظير وإعمال هذين الأخيرين في مختلف المواد التي يمكن أن تقع تحت يد فنانٍ مصورٍ أو نحّات. والحق أن رصدَ النتاج الفني في مصر منذ مطالع الستينيات بل ومِن قبلها بسنين، ليضع أيدينا على حقائق مدهشة من حيث تعددية التوجهات وجدية الفكر، قياسًا على ارتخاء الروح والترهّل العام الذي ألَمّ بالنتاج الفني المصري في ما بعد هذين العقدين، موضوع دراستنا، من عقود، لأسباب عديدة نذكر منها، بطريقة مرور الكرام: الانكسار الذي أصاب الشخصية المصرية جراء هزيمة يونيو التي تعاني من ضربتها المنطقة كلها حتى اليوم، وبالتالي تبدُّد الحلم الكبير الذي لمّعه الصوت المعدني لعبد الناصر، ثم طغيان المد السلفي في السبعينيات وامتزاج طين ذلك المد بوحل الانفتاح، وصعود طبقة جديدة، كانت تُصنَّف، بالأمس، كطبقة وسطى أو حتى سفلى، إلى قمة السلم الاجتماعي مادًّا، بينما هي لا تملك من الثقافة والوعي والذوق ما يؤهلها لوضعيتها الجديدة، فكان من نتاج ذلك أن هاجر من هاجر من كفاءات فنية إلى دول العالم المختلفة، سواء الغربية أو حتى بلاد الخليج، تاركين المنظر الفني في الداخل لمن هم دون المواهب الأصيلة، ناهيك بتماهي البعض الآخر مع متطلبات المنظر الاجتماعي الجديد حيث نزلت أعمالهم إلى أذواق الطبقة الصاعدة المحدثة النعمة، ولا حديث عن تهميش البعض من ذوي الأصالة الفنية والمواقف الرجولية، واستبعادهم من البرامج والمحافل الفنية الرسمية التي هدفها الأصلي خدمة النظام لا الثقافة، وإحلال معدومي الموهبة والمتسلقين والموظفين مكان المبدعين، الغائبين جسدًا وروحًا!

تجريد الستينيات

عودةً إلى الجيل المشحون، يلفت النظرَ هذا العدد الكبير من ممارسي التجريد في ذلك الوقت، سواء التجريد اللا موضوعي أو التجريد الداخل في نسيجه ظل موضوع أو أصداء رموز وتعبير وغنائيات وشجن، لاتجاهاتٍ ومدارسَ أخرى تداخلت معه كساحة مفتوحة على إمكانات تجريب وامتزاج عوالم. هذا التنوع في الأداء والممارسة الهاضمة للتجريد كمفهوم وتوجّه، هو قيمة في ذاتها، تشير إلى نضج وجدية ذلك الجيل الستيني وكثير ممن سبقوهم في السن وشملتهم الصورة في إطار زمني واحد. قصة اكتشاف التجريد، المرويَّة بلسان رائدها واسيلي كاندينسكي معروفة، مفادها أنه اكتشف الجمال الآسر بمعزل عن الشيئية التي تنتقص من ذلك الجمال، شكلاً ومعنًى. يرجع اكتشافه ذاك إلى سنة ١٩١٠ تقريبًا، حين دخل مرسمه فوجد لوحة رائعة التشكيل فاقترب منها فإذا هي إحدى لوحاته وقد عُلِّقت مقلوبة... إلى آخر الحكاية. وحين نلاحظ أنها، أي التجريدية، قد أخذت، في مكان ولادتها، بضع سنوات أخرى حتى تبلورت ووصلت إلى شكلها الأنقى، ندرك التقدمية التي تمتعت بها الروح الفنية في مصر مطلع الستينيات حين تعاملت بجرأة وبروحٍ مغامرة مع ذلك الاتجاه الحديث في الفن، الذي لا يمكن الخطو فيه وتحقيق شيء يذكر إلا باستيعاب أساسه النظري والفكري، وهنا لن نغفل ملحوظة صغيرة نظن أنها مهمة وهي أنه لا وجود لشيء في الواقع اسمه تجريد، وأن اللفظ يستخدم مجازًا، إذ التجريد المطلق، فلسفيًّا، يعني العدم. فكأنّ تبنِّي كثير من فناني ذلك الجيل التجريدَ منهجًا، واعتصار إمكاناته ومزجها بالروح المصرية عبر الرموز والإيحاءات المحلية، كأنه كان نوعًا من التواصل المعملي مع رواد ذلك الاتجاه في الغرب، وليس مجرد استقطاب شيء والتعامل معه بإملاءاته الباردة دون توظيفه ليقول الـــ "نحن" والهوية. كذلك يؤكد الصورة التقدمية الرائعة لتلك الفترة، وجود

نماذج فنية نسائية برهنت أعمالها على لا جنسية الفن، أي أن الفن لا جنس له، وذلك في عالم ضاربة جذوره في ذكورية سحيقة ومعتّقة. عفّت ناجي وإنجي أفلاطون نموذجان رائعان، نمر على عملهما، كما نمر على أعمال آخرين رأينا فيهم رموزًا تتكلم عن الحركة الفنية ككل، وهنا يجب التنويه بأنه ليس بالضرورة أن المذكورين هنا من الفنانين أفضل أو أكثر فنية من الذين لم تسعفنا المناسبة ولا الحيز لذكرهم، إذ من المستحيل الإتيان على مئات الفنانين في مساحة كهذه:

عفت ناجي.. سحرية الشكل في ملعب التجريد

قلنا توًّا إن التجريد المطلق هو العدم، ويبدو أن هذا ما فهمته الفنانة السكندرية عفت ناجي التي لا أدري لماذا تتداخل صورة كيانها المبدع في ذهني مع الفنانة الفرنسية الشهيرة المعاصرة لويز بورجوا. في أي حال، ورغم تباين الظرف والتوقيت والتوجه، أجدهما من نفس المعدن الفني، ككيان. وجدت ناجي في التبسيط الشكلي الذي وصل إلى أقصى حدود اختزاله، حقلاً مسطحًا يحتوي كل أشكال ورموز وإشارات وأشياء الفنانة التي تقول بها العالم وتتحكم في طاقاتها والعلاقات الشكلية والرمزية والتعبيرية الناشئة عن ترتيبها ومجاورتها معًا على سطحٍ، مستنبتةً الطاقة السحرية الكامنة وبثها بهدوء في أوصال العمل الذي كانت ناجي، مع منير كنعان، من أوائل المحطمين لشكله متساوي الأضلاع، سواء كان مستطيلاً أو مربعًا، فقد أتت أشكالها البارزة على إطار المساحة التي تعمل الفنانة عليها، فتخلت اللوحة عن كيانها كلوحة، لتدخل إلى أجواء العمل المركّب، بل لتقترب من مفهوم العمل الفراغي (الإنستاليشن)، ماحيةً بذلك الهوة بين الأجناس الفنية، مدمجةً النحت بالكولاج بالرسم بالتصوير، وذلك منذ وقت سابق على الستينيات بسنوات عديدة، متماشٍ مع الستينيات وما بعدها بسنوات عديدة، حيث عاشت فنانتنا هذه من ١٩٠٥ إلى ١٩٩٤.

منير كنعان: اللا شيء كهدف

مأخوذًا بملصقات الحائط المتراكمة المتقشّرة المتهشّرة المنزوعة المختفية تفاصيلُها عبر الطبقات فلا يبين منها سوى تأثيرات بصرية لا معنى ولا مغزى ولا هدف وراءها سوى وجودها في ذاته كبقع ونثار مساحات تراوغ العين جماليًّا فتدور العين فيها وداخلها وحولها كي تحظى بلحظة وصل، دفع الفنان التجريدي العتيد منير كنعان عربته الفنية في دهاليز الشكل الخالص غير عابئ بوجود بضاعة تشخيصية أو أشياء فوقها مما يلحّ في طلبه المتفرجون. الطريق نفسه، والوصول إلى اللا شكل، كانا هدفه. و"طمس" الشكل كان طريقته، كما ذكرت الناقدة الفرنسية كريستين روسيون في رسالتها الماجستير في السوربون عن الفنان. يقول الناقد مختار العطار في مقال له عن كنعان، منشور في كتاب "رواد الفن وطليعة التنوير في مصر، الجزء الثاني" بعد أن ذكر أن المعرض الفردي للفنان كان سنة ١٩٦١ بدار أخبار اليوم وكان تجريديًّا تعبيريًّا، وأن المعرض الثاني كان في العام الذي تلاه وكان كذلك تجريديًّا، يقول: "أما المعرض الثالث فكان في قاعة أتيلييه القاهرة سنة ١٩٦٦، كان داديًّا (يقصد دادائيًّا)، أي حافلاً بالأخشاب المحترقة والقفف القديمة والمشدودة إلى الجدران، وإطار المنخل وسلك النملية المستهلك... وما إلى ذلك من نفايات الحياة (...) منير كنعان هو الفنان المصري الوحيد الذي قدم معرضًا داديًّا كاملاً، لكنه لم يكرر التجربة وعاد إلى التعبير المجرد إلى أن انتهى إلى الكولاج الشكلي الخالي من المضمون". تعمّدت أن أستشهد بهذه الفقرة من وصف الناقد مختار العطار لمعرض كنعان الثالث بالدادائي، وهو نموذج الكلام غير الدقيق في الكتابة النقدية التي أرّخت مساحةً مديدة من تاريخ الفن في مصر، فالمعرض المذكور لم يكن له علاقة، لا في الشكل ولا في الدافع ولا في الفلسفة، بالدادائية التي انبثقت كرد فعل عنيف تجاه عالم مجرم مزيف ومنافق، وفي ظني

أن منير كنعان لم يُرِد في معرضه ذاك سوى تجريب تلك الخامات والمواد والعناصر والنفايات، بنفس المنطق التجريدي الذي كان قد استقر عليه بالفعل منذ مطلع الستينيات. هذا تحديدًا سبب اقتصارنا على الأعمال الفنية كمصدر أساسي في قراءة نتاج الفن المصري في الفترة موضوع بحثنا. كانت هذه جملة اعتراضية شاءت أن تسكن بين السطور بعفوية، والآن عودة إلى كنعان لنرفع له قبعة وهمية، تقديرًا لفنان حقيقي أصيل، عاش في فنه مترفعًا عن التفاصيل اللزجة والثقيلة: تفاصيل الواقع وتفاصيل الشكل الذي أراده الفنان لا شيئًا، كهدف.

رمسيس يونان.. الحفر الوجودي بأظافر التجريد

في عام ١٩٣٨، كان رمسيس يونان قد نشر كتابه "غاية الرسام العصري"، أي وهو في الخامسة والعشرين من عمره، وقت كان يعمل مدرسًا للرسم في مدارس مصر الثانوية، بعدما اضطر إلى ترك مدرسة الفنون الجميلة قبل أن يتم دراسته فيها عام ١٩٣٣، وحين نعرف، إضافة إلى ذلك، أنه هو مَن ترجم مسرحية "كاليجولا" لألبير كامو، و"فصل في الجحيم" لرامبو، و"الحب الأول" لتورجينيف، و"قصة الفن الحديث"، إلى جانب مقالات عديدة في الفن، جمعت بين رصانة اللغة وعمق النقد والشاعرية في آن واحد، وأنه رأس تحرير مجلة "المجلة" بعد سلامة موسى، من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٤، نتيقن أيّ جمرة ثقافية تلقفتها يد جيل الستينيات المتعطش للفن والثقافة من النماذج المضيئة التي سبقتهم بجيل أو جيلين وأكثر. كان قدَر يونان أن يرتبط، في مرحلته الفنية الأولى بالاتجاه السوريالي، عقيدةً وممارسةً وأسلوبَ حياة، حيث أسس مع الشاعر جورج حنين، والأخوين أنور وفؤاد كامل وأنجلو دى ريز وكامل التلمساني وآخرين، جماعة "الفن والحرية" ١٩٣٩، التي كانت بنتًا شرعية للحركة الأم في باريس. أنجز الفنان مرحلته السوريالية التي، رغم توخّيها اللا وعي كمفهوم انطلقت منه، إلا أن الروح المعمارية البنائية

للعناصر والأجواء التي تعاملت معها وحفرت فيها، كانت حاضرة وبقوة. نفترض أن من أدرك ذلك الجانب البنائي في لوحات يونان السوريالية، ما كان له أن يُدْهَش لتحوّل هذا الفنان إلى التجريد في مطلع الستينيات، بعد عودته من عشر سنين عجاف أمضاها في باريس، تشكّل مرحلة وسطى، هادن فيها الحياة، فتزوج فتاة بولونية الأصل تعيش في باريس وأنجب منها طفلتين، وعمل خلالها سكرتير تحرير القسم العربي في الإذاعة الفرنسية، حتى اجتاحته روح الفنان الموقف، الذي كانه، فكان أن رفض إذاعة بيانات ضد مصر في أثناء العدوان الثلاثي عليها فعاد مطرودًا من فرنسا، خاوي الوفاض إلا من زوجة وطفلتين وشعلة فنية وجدت في التجريد حقلاً تليق صخوره العارية بأفق المجهول الممدود أمامه، على المستويين الكوني والواقعي. عاد يونان إلى وطنه، الجغرافي والروحي عام ١٩٥٧، ليبدأ رحلة صراع مع البيروقراطية والتزمُّت والجهل الفني وأحقاد الصغار والدخلاء والمدّعين بعدما حصل على منحة التفرغ الفني، تُجدد سنويًّا بقرار موظفين همّهم التنغيص. عاد إذن بكل ثقله وطاقته، وأيضا بهزائمه وانكساراته، ليحفر في سطح اللوحات ويخربش ويضيف ويكشط ويبني ويهدم، بحثًا عن اهتزاز رهيف يقرّبه من ذبذبات مادة الوجود الأولى. تلك الأشكال الغامضة التي تبدو كأن راسمها حدّد هدفه مسبقًا، وهو أن ينسف كل ما يقرّبها من أيٍّ مما في الدماغ من خزين الصور والمعاني. وعلى رغم أنها كذلك، أي تجريدية، فإن بها زادًا عاليًا من الشاعرية والمعمار الداخلي والتفكير والتعبير... والعاطفة كذلك، الأمر الذي يجعل تصنيفها في خانة التجريد أو التعبير أو الرمز أو الميتافيزيقا، شئيًا لا يفيد لا اللوحات ولا متأمل اللوحات. إنها خليط من هذا كلّه وأكثر. ربما تخطى الواقع الفني اليوم مثل هذا التوجّه، هذا من طبيعة الأشياء والسيرورة، لكن لن تقلل هذه الحقيقة من قدْر هذا الفنان أو من قيمة عمله التي، لو لم نضع في حسابنا، حين تقييمها، اللحظةَ التاريخية التي أُنجزَتْ فيها، سوف ندرك كم كانت أعمالاً تقدمية، بنفس القدر الذي كانته كأعمال أصيلة تحمل همًا حقيقيًّا، وجوديًّا وجماليًّا معًّا.

فؤاد كامل والدفق التعبيري المجرد

وجه شبه كبير بين رحلتي فؤاد كامل ورمسيس يونان وإن اختلفتا في التفاصيل حيث فرّقت هجرة الثاني إلى فرنسا بين المسيرتين اللتين بدأتا سورياليتين، كما هو معروف، وجمّعتهما عودته في رحلة جديدة مع التجريدية. لكن في حين بدا يونان معماريًا بحسابية يحكمها العقل، ظل فؤاد كامل ملتصقًا بقيمة اللا وعي الذي لم يُفقده إياه تحوله إلى تجريبه التجريدي الجديد الذي اعتمد الشحنة التعبيرية بدفقتها المتفجرة من عوالم الشعور وذبذبات الجسم في أدق ارتجافاته الداخلية عبر آلية سكب الألوان التي لا بد أنه استعارها من الأمريكي جاكسون بولوك لكن على المقاييس البيولوجية لفناننا. كان مطلع الستينيات هو الوقت الذي تحول فيه فؤاد كامل إلى التجريد، وهي الفترة نفسها التي انطلق فيها الفن الطليعي في أوروبا وأمريكا والتي تم تصنيف كثير من نتاجها تحت اسم "فن الأكشن"، وطبعًا لم تكن صدفة تاريخية أن يبتدع فؤاد كامل أسلوبه ومنهجه في تجربته التجريدية التعبيرية بمعزل عن متابعة طليعيّي الغرب من أمثال الأمريكي المذكور أعلاه وكذلك الفرنسي إيف كلاين. غير أن هذا لا ينتقص من عمل فؤاد كامل شيئا، إذ نحن نرى اليوم انعكاسًا لروح هذا الفنان وكيانه الداخلي في أعماله التي لا تشبه أعمال أي من الآخرين الذين انتموا إلى نفس التيار، بل إنه، في رأينا، ليُحسب لفؤاد كامل أنه أول من أدخل فن الأكشن في مصر تزامنًا مع موجته في الغرب، وكأن الثقافة والفن في مصر الستينيات كانت مواكبة لما يحدث في مركز العالم، ناهيك بأنه كان بها من الفنانين من لا يقل عن فناني ذلك المركز المتحضر.

أبو خليل لطفي والفهم الراقي للتجريد

واصلاً بين جيل التمرد الأربعيني، من خلال اتصاله بـ"الفن والحرية"، وبين تجاربه التي عمّقتها الدراسات والترحالات والاحتكاكات بكبار الطليعيين في العالم كجاكسون بولوك وغيره، ترك أبو خليل لطفي بصمته الرقيقة على التجريد المصري منذ الستينيات وحتى رحيله في بداية التسعينيات، موظِّفًا بذكاء شديد وحساسية بالغة، الحروفية العربية وظلال التراث عمومًا في تجريدٍ عكَس روحَ ذلك التراث المشرقي، بجانبه الروحي العميق الذي تمثّل في فكرة اللا نهائي بدورانها بالعين في متاهة بصرية تتسكب منها المساحات والنسب البليغة الجمال والبساطة والرقة.

حمدي خميس وصفائحه الهندسية

ما قلناه عن أبو خليل لطفي أعلاه، يمكن أن نلصقه هنا ولن يبتعد كثيرًا عن جوهر حمدي خميس وعمله، اللهم إلا أن عمل خميس قد اصطبغ أكثر بحسٍ هندسي، في نوع من تجريب على مستوى الخامة أو الوسيط، حيث طرْق الصفائح بدلاً من رسْمها، وتثبيتها على السطح بمسامير تحيل، بتشكيلاتها، إلى فكرة الزخرفة، وبالتالي تحيل إلى مفهوم التراث، ببساطة ومن دون ليّ عنق المفاهيم أو حشرها عنوةً.

صلاح طاهر وتجريده الاستعراضي

ليس في نية هذا البحث أن يرفع البعض أو يحطّ من قدر آخرين، لكن في سياق استعراضنا بعض النماذج الفنية التي لعبت دورًا بارزًا في الحركة التشكيلية

المصرية، تستوقفنا تجربة المصور صلاح طاهر بمنجزه الضخم كمًّا، الضحل كيفاً، في نظرنا. سجلت جلّ المقالات النقدية والتأريخية عن صلاح أنه بدأ تجاربه التجريدية الأولى بعد عودته مباشرة من رحلة إلى أمريكا، طاف فيها على المتاحف والمعارض وتعرّف الاتجاهات الحديثة وقتها هناك وكانت التجريدية بأشكالها المتعددة، ومنها حركة لوحة الأكشن السابق ذكرها، التي كان رائدها جاكسون بولوك، ليعود صلاح طاهر وقد استيقظت فيه روح الملاكم الذي كانه في صباه ويبدأ رحلة التحدي والنزال مع تلك "الموضة الفنية"، بمنطق «أنا أيضًا أستطيع أن أفعل مثل هذا وبمهارة أكثر»، وكأن الفن الحديث من الخواء الداخلي والشكلانية المفرغة من أي مضمون التي تعتمد فقط على براعة التقنية وسرّ المهنة، بلغة أصحاب الحرف! فشمّر هذا المصور ذراعيه وألقى بالفراجين التقليدية بعيدًا ليدلق الطبقات اللونية على السطح ثم يكشط تداخلاتها بأدوات عديدة منها الممحاة أو أي شيء في طراوتها لتتلوى يده على المساحة فيشكّل بها ما يدغدغ العين الساذجة من أشكال تحيل إلى الواقعية نفسها التي كان قد تركها لتوه، كأن بهلوانية الأداء هي كل ما في جعبة الفن. إنّ أديبًا مفكرًا مثل العقاد كان قد قال وقتها، عندما تحوّل صلاح طاهر من التشخيص إلى تجريده ذاك: "صرح من صروح الفن في مصر قد تحطم"، لكننا لا نعوّل كثيرًا على كلام أديب لا يتذوق من الفن إلا الواقعي منه، بل إننا لو نظرنا بإمعان في تلك المرحلة الواقعية لهذا المصور لهالتنا فظاظة كثيرٍ من التركيبات والمقاييس ونسب الأشكال، حتى ليظن من لا يعرف هويةَ الرسام أنها لهاوٍ بسيطِ الأدوات ساذجِ الرؤية... لكن، كما قلنا، ليس تقييم هذا الفنان هو همّنا وشاغلنا في هذا الحيز قدر ما نود استخلاص حقيقة مؤلمة مفادها أن الحركة الفنية المصرية في تلك الحقبة، كما كانت لا تفتقر إلى المواهب الأصيلة والمفكّرين والمنظّرين، كان ينتشر على جلدها بقع فنية أشبه بالمرض الكامن الذي كان يستفحل عميقاً في الداخل بينما هو يلمع في الخارج كبؤرة إشعاع ضللت الكثيرين من الممارسين وجمهور المتذوقين في الوقت ذاته

لتكون في النهاية أشبه برافد يصبُّ ماءه غير النقي في بحيرة الفن والثقافة العامة لبلد يبحث عن هويته ولم يجدها بعد.

السوريالية.. هناك وهنا

دخلت السوريالية مصر في الثلاثينيات على يد مجموعة الفنانين المتمردين الذين ارتبطوا في تاريخ الفن المصري باسم الجماعة التي كونوها "الفن والحرية" وهم معروفون وقد أتينا على ذكر بعض مؤسسيها آنفًا، ونضع إلى جانبهم هنا رواد السوريالية المصرية الذين أخذوا وجهةً أخرى من حيث توظيفها في فنهم الذي نبش في الواقع الشعبي برموزه وأساطيره وطقوسه وهم "جماعة الفن المصري المعاصر" التي أسسها الفيلسوف حسين يوسف أمين، نهاية الأربعينيات، مستقطبًا مجموعة من شباب الموهوبين الذين اكتشفهم، على رأسهم عبد الهادي الجزار وحامد ندا وسمير رافع... سوف نكتفي منهم بحامد ندا نموذجًا مؤثرًا، حيث رحل الجزار في عام ١٩٦٦ وكان قد تحول في لوحاته في تلك السنوات إلى موضوعات قومية مثل لوحات "الميثاق"، و"حفر قناة السويس"، و"السد العالي"، إلخ. كذلك هجرة سمير رافع إلى فرنسا وانقطاعه النسبي عن الظهور في المنظر التشكيلي لسنوات طويلة. لكن المؤكد أن المدرسة السوريالية في مصر قد عكست الشيء الكثير من روحها على أعمال فنانين يصعب تصنيف عملهم في خانة أو اتجاه أو مدرسة بعينها، وهو ما سنرصده في من نأتي على ذكرهم من الفنانين حين الكلام عن جيل الستينيات.

ولا بأس هنا من استعراض مفهوم هذه المدرسة الذي انبنت عليه في مهدها فرنسا حتى نرى كيف كانت ممارستها في مصر، بل لنرى تحديدًا كيف طوّرها الفنان المصري العظيم حامد ندا، وهي النقطة التي سوف نعود إليها في نهاية هذا هذا البحث حين وصولنا إلى نتائجه.

السوريالية، كما هو معروف، هي النظرية الفنية الوحيدة التي غطست في اللا وعي ووجدت فيه مادتها وعالمها، رغم أن الحسّ السوريالي كان موجودًا، بدرجات متفاوتة، في كثير من المدارس والاتجاهات الفنية منذ رسوم الكهوف حتى اليوم، إذ لا يخلو فن، بل يمكن القول، إنه لا يخلو فعل في الحياة من حسّ غير واع. انبنت السوريالية على اكتشاف فرويد لما سماه "العقل الباطن"، ذلك الكيس الأسود الشبيه بكيس الزبالة، الذي يطفح بأبخرته وتفاعلاته الكيميائية على حركة الكائن عمومًا وبشكل غير إرادي، خصوصًا في النوم والأحلام، حين تنسحب سلطة العقل الواقف ببندقية الأخلاق على مخزن الرغبات كحارس. في الأحلام تنفتح البوابة وتخرج العفاريت الحبيسة من قماقمها ويبدأ الكونشرتو: آلة الوعي مع أوركسترا اللا وعي. خرجت السوريالية من قلب أوربا في عشرينيات القرن العشرين، وتم تجاوزها، كمفهوم في الفن، بعد أن قامت بدورها وأصبحت مرحلة في التاريخ وفي الفن لا تزال تجد من يستفيد منها بشكل أو بآخر، هنا أو هناك، وإن كان يمكن ملاحظة أن فاعليتها هنا (في الفن في العالم العربي)، حتى الآن، أكبر من هناك، وذلك لأسباب متعددة، ربما كان أحدها هو عدم استجلاء الوعي العربي باطنَه، أي لا وعيه، كما فعل الوعي الغربي الذي مر، إكلينيكيًّا، بمرحلة استجلاء أو مخاض عكَسته في الفن الحركة السوريالية. هذا يعني أن اللا وعي العربي، الفردي والجمعي على السواء، لا يزال مختمرًا بكثير مما يريد أن يطفو على السطحين: الفني والحياتي معًا، وإن كان لا فرق كبيرًا بين الحقلين. وبما أن كلامنا يصب في النهاية في الفن، فالسؤال الجوهري هو: في أي ماء يصطاد الفنان: الرائق أم العكر؟ من أين يخرج الشكل؟ هل الفن عمومًا، والسوريالي بشكل خاص، مجرد طفح للمكبوت، استمناء، نشر الغسيل الداخلي، أم أن اشتغالاً واعيًا على حقل اللا وعي لازمًا كي يصل الفنان إلى منطقة الخصوبة في أرضه اللا واعية؟ هذا هو السؤال الذي يربك اللا وعي ويخلخل ثقة الفنان الذي يغرف منه بغير حساب.

حامد ندا.. لا وعي الواقع في وعي الفنان

ترجع أهمية المنجز التصويري للفنان المصري حامد ندا، ١٩٢٤ - ١٩٩٠، إلى رفعته الفنية الشاملة: رؤيةً وفكرًا وغوصًا في جسد الواقع وسراديبه المظلمة، وتمريرها عبر قنوات الفنان الأكثر إشعاعًا وشفافية. ارتبط اسم حامد ندا، وإلى الأبد، بالسوريالية. لا عيب في هذا، لكنه بعض الحقيقة وليس كلها. أما الحقيقة، فإن ندا لم يكن سورياليًّا كما يجب للسوريالي، حسب النظرية، أن يكون. لم يغُصْ ندا في لا وعيه الشخصي ليستخرج أشكاله وخيالات كوابته ويفردها على السطح، لكنه فعل العكس تقريبا: غاص في لا وعي الواقع، يصطاد المفارقات والمتناقضات والعشوائيات والهلاميات والطفيليات والانكسارات وكل ما يحمله ذلك الماء الراكد من صور وأشباح وأحلام، لا ليرسمها كما هي، بل ليعيد صياغتها في رموزٍ بلورتها الضرورة الفنية والروح العالية للحظة الإبداعية الفائرة من كيان الفنان. لذا، رغم أنه لا معنى كبيرًا للمسميات، بالإمكان أن نطلق على ندا صفة "السوريالي المعكوس". إنها الأنا الكبيرة، ولا وعيها الكبير، ذلك الذي تسلل إلى وعي هذا الفنان الحادّ، الحاضر في فعل الرسم وفي صميم الرسم.

كذلك تعود أهمية عمل ندا إلى الوقت الذي جاء فيه (كان صبيًّا في ثلاثينيات القرن الماضي)، حين كانت مصر تفور بمختلف التيارات الفكرية والسياسية الباحثة عن هوية هذه الأرض وانتشالها من الرقاد والركود والتخلف والرواسب التي تراكمت على جسم المجتمع خلال قرون، فأصابته بكل أنواع الرزايا والأمراض والعقائد الغيبية والخرافات والتعاويذ وممارسات السحر وبخور الزار وحكايات الجن والهلاوس... من جسم الخرافة الشعبي هذا ولد ندا ونشأ وشرب من لبنه طفلاً ورَشفه حتى الثمالة. لكنه انتقل في صباه، من بيت والده البسيط في حي القلعة، ليعيش في قصر فخم يمتلكه جده في حي البغالة، وبدأ رحلة تثقيف نفسه

بالاطلاع على الفلسفة والفكر والأدب والموسيقى الغربية، إلى جانب اكتشاف الفيلسوف الفنان حسين يوسف أمين لموهبة ندا وهو بعدُ تلميذ في المدرسة الثانوية، فاحتضنه ووجهه إلى الكنوز الخبيئة في الواقع وفي ذاته لينهل منها في رحلة إبداع طويلة لن تَقِفَها سوى خيانة اللحظة التي رحل فيها.

كان اكتشاف ندا التصويرَ المصري القديم، في بداية الخمسينيات، نقلة كبرى في تاريخ إبداعه، إذ يبدو أنه وجد ضالته الفنية، إن لم نقل هويته (هل هوية الفنان إلا نتاجه وإنتاجه نفسه؟). المفارقة هنا أنه بثّ في استلهاماته لذلك التراث الاستاتيكي الرتيب، الذي يتناول غالبًا عالم الموت وما بعده، بثّ فيه ديناميكية وصخبًا أقرب إلى روح الرقص والموسيقى، هو الذي كان قد بدأ مسيرته الفنية استاتيكيًّا قريبًا من حالة التحنيط، فبدأ مخزونه الواعي وغير الواعي، من طقوسية الواقع وغيبوبته في ممارسات طوطمية وبدائية، يصبُّ أشكالاً وأجسادًا تتماسُّ مع، وتذكِّر برسوم الكهوف، بتحويرات في شكل الجسم الآدمي تذهب بالتعبير إلى أغوار تبتعد عن السوريالية كمفهوم بقدر ما تقترب منها كحقيقة ووجود وشعر، فالعازف يصبح هو الآلة الموسيقية ويصبح الموسيقى نفسها، والمرأة هي الإلهة حتحور وهي الغانية وهي الجوهر الذي تتناثر منه وحوله كل تلك الأشلاء الدائخة في نشوة الرقص والحركة.

في كتابة لي سابقة عن ندا قلت: "... فبعض اللوحات تبدو كأنها إحدى مقابر وادي الملوك وقد ثارت الشخوص والقرابين والجدران والزوايا والسقف والأقواس على سكونية الموت الطويل ذاك لتعاود الرقص والركض على تراب أزمنة منسية تتبادل فيها الكائنات والجمادات أدوار بعضها البعض وأعضاء بعضها البعض في دوران محموم هو جوهر الطاقة الحيوية للعالم بعدما تخلصت من أسباب علائقها النفعية الرخيصة ووصلت إلى محطة وراء الخير والشر، فليس عجيبًا هنا أن يقف الثور على البيانو ولا أن يحلم الديك بالمرأة ولا أن يرقص

الحمار سكرانَ ولا أن يحوم الطاووس حول المرأة ليقبِّلها ولا أن تعوم السمكة الضفدع في بطن البنت الجميلة ولا أن تنصت القرود خاشعة للربابة ويتجول القط كإله مخمور في درب الهوى ذاك".

ما أردت أن أوضحه هنا هو الإضافة الذكية التي أسبغها حامد ندا على السوريالية في أعماله، ألا وهي تمرير لا وعي واقعٍ دونيٍ في القنوات الرفيعة الواعية لوعي الفنان، وبالتالي خروج أشكال الأول من مصفاة الثاني وقد غُسلت في نور الوعي وموسيقيته، وهذا مستوى أرقى وأرفع بما لا يقاس من المفهوم الأساسي الذي انبنت عليه السوريالية الذي سبق شرحه آنفًا. فيا لها من أعمال امتزجت فيها ذاتية الفنان بذاتية المجتمع، تلك التي تركها لنا هذا الرسام النادر الذي خانه الظلام وحافة السلم الحجري في زلة قدم فرحل بعد شهر في صراع مع قدر أعمى!

التعبيرية الاجتماعية مقابل التعبيرية الذاتية

شغلت التعبيرية الاجتماعية، كاتجاه في الفن، عددًا كبيرًا من الفنانين في الحركة الفنية المصرية منذ نهاية الأربعينيات، وكان قد روّج لها عدد من الفنانين على رأسهم: حامد عويس، وإنجي أفلاطون، وجمال السجيني، وجاذبية سري... بتأسيسهم "جماعة الفن المصري" سنة ١٩٤٦، رابطينْ الفن بمظاهر الحياة الاجتماعية. وسبب من واقعيتهم المواقفية العامة، وصفوا عملهم بـ"الفن الواقعي"، رغم عدم تبني هؤلاء الفنانين الشكل الواقعي أسلوبًا في فنهم، وقد بلغ هذا الاتجاه ذروة حضوره وتعبيريته في الستينيات والسبعينيات على يد الأربعة المذكورين، موازاةً أو استطرادًا لبحث الفنان المصري عن خصائص تميزه عن الاتجاهات الفنية والفكرية الغربية التي تبناها وانطلق منها. كانت التعبيرية الذاتية قد نشأت في ألمانيا في مطلع القرن العشرين، أسست لها "جماعة الجسر"، منحدرة من جوجان وفان جوخ في فرنسا، إلى النرويجي إدوارد مونش، ومن ثم إلى الألمانيَّيْن ماكس

بيكمان وإيميل نولده، والنمسوي أوسكار كوكوشكا، إلخ. شملت حركتنا التعبيرية الاجتماعية هذه، إضافة إلى المذكورين أعلاه، عددًا من الفنانين انضووا تحت خيمتها، كل بطريقته، مثل: آدم حنين، وحسن سليمان، وجورج بهجوري، وصلاح عبد الكريم، وزينب عبد العزيز... وآخرين نمر على نماذج بعض منهم هنا:

إنجي أفلاطون: الأمانة على ظهر الفنان

ضربت إنجي أفلاطون بفنها وتفاصيل حياتها المَثَلَ الحي على الرسالة الأخلاقية التي يحملها الفنان الأصيل بين ضلوعه، لا يستطيع التملص منها كأنها القدر. إنها روح الفنان التي لا نضبطها في لحظة إلا مفعمة بالحياة، نافخةً الحياة في ما ومَنْ حولها، بحس البساطة والحَدَب والحب والتفاعل والعمل الجاد، حتى لو كان الثمن دخول السجن. إلى جانب منجزها التشكيلي العظيم، نستطيع، بمقاييس وقتنا هذا وحساباته الفنية، أن نقول إن حياتها نفسها، بكل تفاصيلها، كانت عملها الفني الكبير؛ لقد أصبحت هي نفسها العمل الفني. غطى عمل إنجي أفلاطون التضاريسَ الزمنية في مصر بدءًا من الأربعينيات، زمن العمل من أجل "الفن والحرية"، وحتى نهاية الثمانينيات حيث غادرتنا روح الفارس التي كانتها، ملأت فيها المنظر الفني المصري بأعمال رؤيوية انبثقت من عمق الشعب وهمومه وعاداته وصفاته، من العمال إلى الفلاحين إلى النساء في الريف الفسيح... لوحات كأنها مرسومة بالروح تتنفس هواءً خفيفًا وتغذي العين بوجبات شهية من الألوان والتنقيطات والمساحات النابضة بالحياة والحب تتنقل على سطوحها العين فتلتقي روحَ هذه الفنانة، الرقيقة والماردة معًا.

حامد عويس: الفن حلما بيوتوبيا اشتراكية

كان لا بد للحركة الفنية المصرية أن تنتج فنانًا، مثلاً أعلى، من طينة حامد عويس، شخصًا وتوجهًا فنيًّا. ما يعنينا هنا هو الأخير: واقعيته الاشتراكية، كاتجاه

وفكر ومزاج وحاجة إنسانية، كانت لازمة لإكمال دائرة الحركة الفنية، التي هي تعبير عن دائرة المجتمع، وبالتالي الوجود ككل. المزاج الفني لشخصية كحامد عويس هو مزاج مسؤول، يتبنى قضايا الشعب، من طبقة عاملة هم الكرامة، إلى جنود هم دم الأمة، إلى تلاميذ هم المستقبل والأمل... إلى آخره من موضوعات اجتماعية وإنسانية وقومية تشمل احتفاليات النصر والدفاع عن القضية والأرض الفلسطينية وتصوير الإمبريالية الكبرى المتسلطة على العالم في صورة وحش معدني... فهو بذلك الحس إنما يعكس صدقه الإنساني المتعاطف مع الأدنى والمحروم والمظلوم في سبيل الحلم بمجتمع اشتراكي يتساوى فيه الجميع في الحق وفي العيش الكريم.

حسن سليمان.. بين المرئي واللا مرئي

تجلى حسن سليمان في خمسينيات وستينيات المنظر الفني في القاهرة كما يتجلى مصدر الضوء الجانبي الهادئ الواثق الذي يرمي بكتل ظلال ثقيلة الوزن على تضاريس مسطحاته الوهمية. أعماله في تلك المرحلة، قياسًا على الواقع التشكيلي المصري بشكل خاص والعربي بشكل عام، وقياسًا كذلك على ذلك الوقت من تاريخنا، بشحنته الساذجة من الأمل والتحدي، تعتبر حفرًا جماليًّا صادقًا في خامته كفنان بقدر ما هي مرآة لموقفه الوجودي ونظرته إلى العالم كإنسان. نرى، مثلا، من تلك المرحلة، لوحته "النورج" التي تصور دوران ثورين مقيدين في مورج درس القمح: الرسم الرشيق، والتصميم الدائري المحكم الذي يكاد يستدعي إلى الذهن صورة أو أسطورة سيزيف محكومًا عليه بالحجَر الشاقِّ وعذاب اللا جدوى، وتدرجات اللون الأوحد الذي استحضر رائحة الظهيرة والحقل والخشب والعطش والفقر المترامي وراء أفق اللوحة ضاربًا الفلاحين، أبناء الأرض، الممصوصة دماؤهم. غير أن انحسار قناعة سليمان الفنية وانغلاقها على قيم تستمد جماليتها أساسًا من البراعة التقنية الكلاسيكية، أوقعته في ما بعد ولسنوات طويلة في الظل

الكثيف لأشكاله كما في اليأس من واقع لم يعد يتعرفه، يجتر الأشكال نفسها مرارًا وتكرارًا، تتلون، بقصدٍ أحيانا ودون قصد أحيانًا أخرى، بمتغيرات السياسة الانفتاحية التي قلبت موازين ومعايير وقيم المجتمع المصري رؤوسًا على أعقاب، فيحيد حفرُه السابق ويميل نحو غنائية لا تليق باسمه واجترار لعناصر ومفردات كانت يومًا شرقية وأصبحت اليوم استشراقية تزيينية دخيلة بافتعال على تصميمه اللطيف، مناجيًا لغة السوق، فتميد أرض اللوحة وألوانها وعناصرها، وتنفر منها العين التي هامت بها سابقًا. غير أن ما بذره على قماشته يومًا، يعود، بعد رحلة التغرب والاغتراب الطويلة هذه، لينبت من جديد، فيحصد، هو، كفنان، في نهاياته، ما سبق أن غرس في البدايات. يحصد ماذا؟ أوهامًا لا شك، لكنها أوهام مُحكَمة الصنع والهندسة، ويكفي الوعي بكونها أوهامًا.

جاذبية سري والرحلة التقليلية

بَصَمَتْ جاذبية سري حضورها في المنظر الفني المصري منذ الخمسينيات وعلى امتداد أكثر من نصف قرن بعدها، كواحدة من فناني الواقعية الممسوحة بحس اشتراكي وجد مادته في موضوعات لا يلمس طرفها فنان إلا وتنفتح أمامه مصاريع التعبير من خلال كل ما تقع عليه عينه خارج الشارع وداخل البيت فتجري ريشته، أو سكينته - كما في حالة فنانتنا - على القماش كما دبابة تمشي على أجساد ووجوه وتكسّرات ألوان وخطوط تعبّر وتعبّر وتعبّر إلى ما لا نهاية. ويبدو أن رحلة جاذبية سري كانت رحلة تخففية في مسارها، بمعنى أنها تخففت من الزخارف التي زركشت بها تفاصيل ملابس الشخوص زمنًا، ثم تخففت من زحام الشخوص في زحام لوحاتها، ثم تخففت أخيرًا من الشخوص أنفسهم كأنها تعبت منهم في رحلة طويلة كقطار مزدحم بالشعب رسمت كل من فيه... حتى وصلت إلى التجريد المحفور في عمقه منظرًا لا يزال يذكّر بمناظرها الأولى: الأسْرة، الأم، العامل، الفلاحة، الطفولة... إلى آخره وإلى الأبد.

خارج التصنيفات المدرسية

لصعوبة تصنيف كثير من الفنانين المصريين تحت مدرسة أو اتجاه واحد بعينه، أو بالأحرى لعدم الدخول في متاهة من التصنيفات، نورد هنا نماذج من فناني الجيل الثالث والثاني، من الذين امتد عمرهم الفني وشاركوا جيل الستينيات رحلته، كذلك نمعن النظر في أعمال بعض نماذج من ذلك الجيل الستيني، ولو بطريقة مرور الكرام، بما تسمح به المساحة ويوفي بالغرض:

آدم حنين: ما في الجوف بصوت هادئ عميق

يمكن النظر اليوم إلى المنجز الفني لآدم حنين على أنه خلاصة الروح العامة لجيل الستينيات، رغم أنه، أي الفنان، يسبق ذلك الجيل بجيل أو جيلين. أولاً تمسكه بخامة أساسية لم يتنازل عنها وهي الحجر، يقول الكثير عن توجهه الفكري وحدود علاقته بالفن كحيز صلد يتم اختزال العالم فيه بنوع من غنائية مبسّطة تتنقل العين على تضاريسها بنعومة هامسة تقول الريفَ أو البنتَ أو الحمارَ أو الطائرَ... إلى آخره من مظاهر الواقع التي لم تتغير منذ العصر الفرعوني حتى اليوم، حتى ليبدو أن تناوله تلك المظاهر لا يُقصد به رصدها أو التعامل معها بأفكار اجتماعية قدر ما هو تناول لا يبغي سوى الجماليات الشكلية المعتمدة على ضغط اختزالها ودغدغتها العين بخامة مؤثرة في نفس المتلقي يسميها الفنان "الخامة النبيلة"! هل في الفن خامة نبيلة وأخرى حقيرة؟ أما لوحات آدم حنين فجميعها تجريدية، مع استثناءات ذات صبغة موضوعية أو تشخيصية، تؤكد تجريديته كفنان وكمتصوف، بالمعني الفني لكلمة تصوف. على العكس من معظم إنتاجه ثلاثي الأبعاد، حيث تكون، أو كانت، الانطلاقة من موضوع اختزلته الحلول الشكلية في كبسولة بذرته الأولى، كجوهر لا يحتمل ثرثرة التفاصيل.

صبحي جرجس.. اختزال المكان والزمن في طيّة معدن

التبسيط الشكلي الذي تتبني عليه منحوتات صبحي جرجس أساس جمالياتها، وإن كان يصعب تصنيفها أو رجعها إلى اتجاه بعينه كالتقليلية مثلاً. ورغم أن كل أعماله تتبنى الهيكل الآدمي وترده، رمزيًا، إلى أشكال أولية أقرب إلى البدائية، تجد الطاقة التعبيرية طريقها في الخروج عبر كيفية ترتيبه التشكيلي والرؤيوي لهذه الأشكال، وليس عبر الصراخ التعبيري الذي يقع فيه كثير من الفنانين الذين يتعاملون مع المفردة الآدمية كأساس ومنطلق.

روحٌ مؤكسَدة على التفافات صفائح وبساطة تراكيب تختصر حياةً لتقول حياةً. تختصر أزمنة غارت بأظافرها في جلد المكان لتحفر في حيز العمل زمناً جماليًا منفصلاً عن، ومتصلاً، في الوقت ذاته، بالتربة التي منها انبثقت. الانفصال قانونُ الجماليةِ والروحِ التي تنظر على المجمل من علٍ، والاتصال لجامٌ يشد الفنان إلى التفاصيل في أسطوريتها وابتذالها وعذاباتها ليخرج من طرفَي الخيط العلوي والسفلي بسن الرؤية الذهبية مثبتةً ببراعة في الفك العظمي للعمل، معدناً كان أو سطحًا من قماش. أعمال صبحي جرجس تستدعي في الحدس ظلالاً لأيقونات الفن القبطي بمصريتها المحفورة عميقًا في روح هذه الأرض، وفي هذا نجاح الفنان حين يقدر أن يبلور الأزمنة التي أتت بكيانه إلى هذه الأرض ويختصرها في طيَّة معدن.

سعيد العدوي: ذات الفنان وأسطورة الموت المبكر

يُضفي الموت المبكِّر على من يختارهم من الفنانين نوعًا من السحر يجعلنا نتعاطف مع عملهم بشكل استثنائي. لكنّ له، أي الموت، عادة أخرى، غريبة في

نظرنا نحن الأحياء، هي أنه يختار، أحيانا، أكثر النماذج توهجًا وموهبةً. فعل هذا مع فناننا هذا، سعيد العدوي، كما فعله من قبل العدوي بسبع سنوات، مع عبد الهادي الجزار، ولا ننسى أنه قام بالجريمة نفسها مع النحات محمود مختار وأشباه لهم كثيرين، إنْ في الداخل أم في المحيط الخارجي الكبير. سعيد العدوي يختزل الإسكندرية، مدينته، كرمز فني لها، رغم ما فيها من رموز، سبقته كأساتذة له، مثل سيف وانلي، وحامد عويس... وأصدقاء ورفاق درب منذ فترة "جماعة التجريبيين" التي أتينا على ذكرها آنفًا... إلى أن ذهب كل في طريق. ورغم أن العدوي راح في طريق الموت، فإنه ترك منجزًا خصبًا ثريًّا برّر به عبوره البارق في هذه الدنيا ومضى. في منسوجة سعيد العدوي الفنية تنتثر رؤية كالقيامة، حيث الموجودات والعناصر قد تحولت وتحوّرت إلى أشكال سحرية ورذاذِ أشكالٍ منثور على حقول المساحات كأنها جيوش نمل أسطوري في متاهات من مقابر وأضرحة، وحيوانات تضخّمت ومسوخ وظلال بشر في مراكب الوجود العابرة بهم إلى المجهول عبر صحارى وبحارٍ وليلٍ ونهارٍ خارجَ أي مكان وأي زمن. عالم هو المجهول نفسه، كما هو المكان والزمن.

صبري منصور: دائرية الزمن في ليل الصورة الميتافيزيقي

استطاع صبري منصور أن يجمع أطراف زمن سحيق بأصدائه الآدمية والأسطورية في زمن آخر متحدّر من الأول، من خلال عناصر وأشكال محفورة في عمق طبقات الوجدان المصري كما هي محفورة على أصداغ المعابد الفرعونية، فلزم أن يشمل هذين الطرفين الزمنيين مكان ميتافيزيقي شاعري مسحور بضوء القمر والأصوات الغامضة في القرية البعيدة. لوحات أشبه بالمرثيات، تنتظم فيها النساء الشبيهات بالنائحات والمتعبدات في طقوس كأنها قرابين تُقدم لآلهة غبرت تاركةً شبح الموت طائرًا في ليل أبدي مغبّش بضوء القمر.

حسين الجبالي: الحفر في الخشب أم في ظلال الحروف المتخيلة عن أصواتها

... فتأخذه رحلة الحروف التي بدأ بها، إلى الحفر في هالاتها وما يحيط بها من غنائيات صوتية، زمانية، مكانية... تصبح صدًى لما تتكون منه طبقات هذه التربة وألوانها التي لا تزال هي نفس ألوان المصور الفرعوني القديم وهي نفس لون الضريح الأخضر والوجه البني الأحمر... إلى آخره.

عبد البديع عبد الحي: التجسد الحي للموهبة والفطرة

مثّال ومثل حي على قوة الغريزة الفنية التي لا تطمسها أو تمسحها تفاصيل الواقع الجارفة، فتجد اليد الموهوبة التي كانها هذا الفطري العتيد، مَن يحتضنها ويغذيها فتثمر في النهاية نبضًا مصريًّا شعبيًّا خالصًا، من دون افتعال أو عرقلة من فكرٍ أو سفسطة لسان. إنها غريزة اليد حين تريد أن تنهال على الحجر لتحول خرسه وصنميته إلى كائن حي ينبض كما تنبض الناس والحيوانات والطيور من حوله... بحس واقعي بليغ مدهشة حلوله واختزالاته الشكلية، ليبقى النبض الحي في قلب حجر.

محمد رياض سعيد: رصانة الاشتراكي في ثوب السوريالي

نموذج مبتعد أو منسحب، يجب البحث فيه أو عنه، لإعادة اكتشافه ككلمة صادقة ولكنها خافتة. ماذا كانت تروم من تبنيها السوريالية، في حين هي تسعى إلى صميم الواقع الاجتماعي بحس نقدي لا يخفي اشتراكيته وموقفه السياسي عمومًا؟ ماذا كان يعني الحلم السوريالي إذن وهو مرسوم بروح الأكاديمية الباهرة في أدائها وحِرفيتها؟ ننتظر.

رمزي مصطفى وفراغياته البصرية

كأنه يقول فنَّ البوب المصري بتركيباتٍ فراغية توقفت عند الشعبي وزخارف الشعبي مَنهلاً يتم تلوينه بذهنية مصوري الاتجاه البصري فتنتصب الأشياء والأشكال في عريها اللوني الصريح بين أحمر وأزرق وأخضر وأسود وأبيض لا شِية فيها. وهناك، سمحت له هذه التراكيب أن يضع التجريدي جنب التشخيصي المجسّد، فلا نشاز ولا غرابة أن تكون الساحة أشبه بمسرح للعبث، كما هي الحياة تماما.

مصطفى الرزاز: نثار الرموز ومفاعيل ما يدور بناء بانوراميا

كأنه، ككيان، بؤرة اجتمعت فيها كل الرموز والاختزالات الشعبية الضاربة في جذور الأساطير والملاحم والأبطال والزخارف، كما هي متنبّهة لما يحدث ويدور، إنْ في ركن الشارع الهامس، أو في القدس، أو في النصر، وقبلهم الهزيمة... من موضوعات وجدت في مساحات الرزاز التبسيطية مكانًا آمنًا، بحسها القريب من ذوق الشعب، منبسطة على مساحات أسمنتية ضخمة كبانوراما تقول الواقع وتعكس نبضه كما تعكس ذوقه.

محمد طه حسين.. الفنان في تعددية وسائطه

كما الروح الفنية في تنقلاتها العصفورية وقفزاتها، رأينا هذا الفنان يتنقل بين الوسائط والخامات وأنواع الفنون، من حفر إلى رسم إلى خزف إلى تصوير... في تجارب أتت، بذكاء ورؤيوية، على كل ما يمكن أن يثري تجربتها، فسكنت فيها بعد رحلة طويلة روحُ التراث وأصداء الحروف في معادلة بصرية هضمت ما جاء من

الغرب ولوّنته بروحها الشرقية وحسّها الصوفي، في مساحات تدوِّخ البصرَ جماليتُها.

نتائج وملاحظات

بعد استعراضنا نماذجَ الفنانين أعلاه، كرموز للحركة التشكيلية المصرية في الستينيات والسبعينيات وتوجّهاتها، لا نحتاج إلى التدليل على الغليان الفني الإيجابي للحركة في تلك الحقبة ومجاراتها أهم الاتجاهات الفنية العالمية وقتذاك، وإنْ اصطبغت، في الغالب، بصبغة مصرية كأحد مظاهر فكرة البحث عن الهوية التي عبّرت عن نفسها على يد فنانين مختلفي التوجهات والأمزجة، مِنْ بحث في الشعبي (عفت ناجي، وسعد الخادم، وسعد كامل، وعصمت داوستاشي، وعلى الدسوقي، وخميس شحاته، وحلمي التوني، وفتحي أحمد، ومحمد الطحان، ومحمد السطوحي...)، إلى الغوص في الأسطورة ودهاليز التراث الفرعوني (حامد ندا، وصبري منصور، ومصطفى الرزاز، وعبد الحميد الدواخلي، وفرغلي عبدالحفيظ، وثروت البحر، وأحمد نبيل...)، إلى اللجوء إلى الحروفية والتراث العربي عمومًا (أبو خليل لطفي، ومحمد طه حسين، حسين الجبالي، ويوسف سيده، وفتحي جودة، ومريم عبد العليم، وعمر النجدي، وحامد عبدالله...)، إلى تناول موضوعات سياسية (عبد الهادى الجزار، وراتب صديق، وجمال السجيني، وأحمد نوار، وفتحى عفيفي، وفاروق شحاتة، وأحمد كمال حجاب...)، وأخرى اجتماعية (جاذبية سري، ومحمد مصطفى، وعبد البديع عبد الحي، ومحمد السطوحي...)، إلى التعبير الشخصي عن الذات ودواخلها، الذي نجده مفروشا، ضمنًا، أو صراحةً، هنا وهناك، في أعمال كثير ممن ذكرنا ومن لم نذكر. هذا الزخم الفني، وتلك التعددية في التوجهات والممارسات التجريبية، على مستوى الخامة والتقنية والانشغال الموضوعي، إنما يؤكد على الروح الفكرية الصاعدة المتعطشة لإيجاد مربع لها في

شطرنج العالم، على كل المستويات لا على المستوى الفني فقط. لكن، ما الذي حدث وحاد بالحركة عن مساراتها الباحثة، المتوجهة للخارج بلغة الفن، المسؤولة، المشحونة بالأمل... إلى مسارات انسحابية أصبح النتاج الفني فيها اجترارًا لما انتهت إليه التجارب الستينية؟ هل هزيمة يونيو هي العصب الحائر الذي مات في جوف المثقف والفنان المصري، وبالتالي سبّب له عُسر هضم للحياة عمومًا؟ إن نصر أكتوبر، رغم كل ما حققه، لم يمحُ ذلك الثقب الأسود من وجدان الفنان المثقف الذي عاش تلك الصدمة، كما أن توالي الهزائم، النفسية والاجتماعية والسياسية، من تحول إلى سياسة الانفتاح الاقتصادي قلب موازين المجتمع رأسًا على عقب، كما سبق وأشرنا، إلى انقسام المثقفين بين مؤيد ومعارض لمعاهدة السلام مع إسرائيل، إلى العيش في ظل قانون الطوارئ الذي بث الخوف في وجدان المواطن العادي، كما سلبه الكثير من كرامته وحريته، إلى تزايد موجة المد السلفي واغتراب المثقف في قلب أرضه التي يعرفها أعمق من الآخرين ويتفانى في حبها أكثر من الآخرين، وبالتالي انسحاب هذا المثقف من المنظر، أو استبعاده من قِبل أنظمة اعتمدت الفساد منهجًا، فقفز المتسلق عديم الموهبة إلى أماكن السلطة ليتحكم في أصحاب المواهب ويعاقبهم على مواهبهم بتجاهلهم أو بمحاولات استعبادهم من بعد تجويعهم... فهاجر من هاجر، وانزوى من انزوى، ودخل الحظيرة من دخل، وهبط بفنه مَنْ هبط، يخاطب ذوق البرجوازيين الجدد فقيري الثقافة... فخمدت الجذوة التي تلقفها جيل الستينيات مشتعلةً ممن سبقوهم، ليسلّموها إلى جيل الثمانينيات وقد استحالت رقعةً تداخلت فيها كل الأوهام والأحلام المحطمة والأجنحة المكسورة والصراخ واجترار الذات والانتهازية، ناهيك بواحدية السلطة الفنية المتمثلة في أنشطة المؤسسة الرسمية التي يديرها موظفون وممارسون للفن لا يبغون من ممارساتهم له سوى انتفاخ أَنَوَاتهم الصغيرة بكل مظاهر الادّعاء والسخف، كما هي وسيلة لتصفية الحسابات مع الآخر وتصويب فوّهة الأذى إليه.

لا شك أن هزيمة يونيو كانت سببًا رئيسيًّا ومباشرًا في الرجوع بالكيان الكلي للمجتمع المصري، لا الفني فقط، إلى الوراء كثيرًا، كما أنها كانت السبب في سلسلة الهزائم والاندحارات التي تلتها وسبق الإشارة إليها أعلاه، لكنّ سؤالاً أو تعجّبًا يلحّ على الدماغ: ألم يرتبط الإبداع الفني وتنبثق الاتجاهات الفكرية في أعقاب الحروب والكوارث كرد فعل عليها، وقد شهدنا مثلاً على ذلك في نهاية الحرب العالمية الأولى من انبثاق حركات فنية عديدة كالدادائية والسوريالية في فرنسا، والتعبيرية في ألمانيا، كذلك الحال بعد الحرب العالمية الثانية حين رأينا انفجارًا فكريًّا ضخمًا تناثرت منه الحركات والتيارات المختلفة في الفكر والفن والأدب؟ لماذا إذن لم نرَ في مصر تحديدًا، أو في العالم العربي بشكل عامٍّ، رد فعل فنيًّا على مستوى ما حصل؟ هل كانت الصدمة أكبر من أن يحتملها وعي الفنان فأصيب بالشلل؟ أم هل، بحدسه المرهف، شعر الفنان بخيانة وفساد ولا جدوى النظام الحاكم الذي يقود البلد إلى هاوية لا يعرف أحد لها قرارًا، وبالتالي أصيب جهازه الإبداعي بصدمة أكبر من صدمة الهزيمة نفسها، فتوقف عن التفكير أو رأى أن إعمال الفكر في بلد كهذا بظرف كهذا هو عين العبث؟ أيًّا كان الأمر، فالذي يمكن رصده، خلال سنوات السبعينيات، هو انشطار في العناصر الداخلية التي كانت تعمل عمل الرابط السري بين فناني بلد واحد يعملون وفق هدف واحد تحركهم الآمال الشرعية والفطرية للحياة والمستقبل. إن الفن والحضارة والتقدم ليسوا وليدي المصادفة، بل إنها مسألة عمل وجهاد وقدرة على الفعل في الحياة، وهنا نحاول أن نرصد بعضًا من الثقوب العديدة التي كانت في جيوب الحركة التشكيلية المصرية وبدأت تتسع، من بعد انطلاقتها الرائعة في الستينيات، ويمكن تلخيص تلك الثقوب في التالي:

١- الانشغال المَرَضي بفكرة البحث عن الهوية وتحقيقها من خلال الفن، الأمر الذي حصر التفكير الفني، بل التفكير بمعناه الواسع، في أفق محلي ضيق يستجدي التراث والرمز والشعبي والزخارف... إلى آخره مما يحيل إلى معاني "المصرية". لا شك أن هذا البحث كان ضروريًا في مرحلةٍ ما من عمر الحركة الفنية في مصر، وليس عيبًا طبعًا أن يحفر الفنان في الطبقات والتراكمات التي يتشكل منها واقعه من أجل الخروج بعمل فني يتخطى المحلي إلى ما هو عالمي، أي إلى ما هو وجودي وكلّي وإنساني وشامل، لكن أن يكون منطلق هذا الحفر والاشتغال على التراث وتراكماته هو فقط محاولة استخراج بطاقة هوية لا تهم أحدًا سوى حاملها فذاك هو العيب والمرض الكامن المهدد بالتعصب وضيق الأفق، وقد تبدّى هذا واضحًا في الثرثرة المبتذلة لمصطلح مثل "الأصالة والمعاصرة"، الذي لوّثت به وسائل الإعلام وأفواه المثقفين وأشباه المثقفين الجوَّ وسممته سنينَ طويلة، من دون تحديد ماذا تعني الأصالة وماذا تعني المعاصرة، أو ماذا لو لم يكن ممكنًا اجتماعهما معًا، وهو في الحقيقة ما كان. إن مؤثرات البيئة والواقع المحيط بالفنان لها فاعليتها الحافرة في لا وعيه، وهي جزء من صميم لحمه ودمه وذبذبات كيانه الخفية، وبالتالي فهي تنعكس، بصيغتها الأنقى، وبتلقائية، في خطوطه وألوانه وتصميماته وطرائق تعبيره وأفكاره وحركته بشكل عام. فأنْ يتم التخلي عن هذه المباشَرة، وعن هذا الاتساع الداخلي، في سبيل البرهنة على ما لا يحتاج إلى البرهنة عليه (أنا مصري أو عربي أو فرعوني...!) من خلال بضعة رموز واستلهامات تراثية أو أسطورية أو شعبية... لهو تصغير للمعاني والأشياء، وسوء فهم لجوهر العملية الإبداعية ومناطقها البكر الراكدة في خلايا العقل والوجدان البشري.

٢- اعتماد الاتجاهات الغربية (السوريالية، والتجريدية، والتعبيرية...) منهجًا، دون محاولة تطويرها فكريًا، أو، من الأساس، دون محاولة خلق وإيجاد تنظيرات لاتجاهات فنية وفكرية جديدة يمكن أن يستقطبها الآخر (الغربي) منا أو أقلّه، أن يستفيد منها، وبالتالي تضع الفن المصري في خانة المستقبِل الإيجابي والمرسِل معًا، لا المستقبِل السلبي فقط، وهو ما كانه في العموم ولا يزال، مع استثناء وحيد ربما، هو الفنان حامد ندا، لما أضافه على الفكر السوريالي، أو بتعبير أدق، لكيفية عمله المعكوس به كمنهج، وقد شرحنا هذا سابقًا في الفقرة التي تناولنا فيها السوريالية وما تلاها من حديث عن هذا الفنان، ولا تفوتنا ملحوظة أن ذلك الفنان أحد الذين ظلوا ينتجون بغزارة حتى نهاية حياته سنة ١٩٩٠.

٣- ارتكان كثير من الفنانين إلى الصورة النمطية عن الفنان أنه كائن غير منظم، ذو مزاج متقلب، بوهيمي ربما، متحرر غير مسؤول... أدى إلى خلق طبقة من كسالى الفنانين المتباهين بالبطالة، الذين تجمد فكرهم (المأخوذ أصلاً من آخرين)، وبالتالي إلى طمس معاني الإرادة والعمل المشحون المسؤول الموجّه إلى الخارج كفعل مقتحِم. في الستينيات في ألمانيا، كان هناك من ينادي بأن "كل إنسان فنان" وأن "كل شيء يجب أن يكون عملاً فنيًا، حتى تقشير حبة بطاطس" وأن "الفنان يجب أن يكون هو نفسه العملَ الفني"، ليصل بالمجتمع إلى أن يكون عملاً فنيًا شارك فيه كل أفراده... إلى آخره من أفكار رائعة تدفع بعربة الفن إلى الأمام، إلى اللا متناهي، واللا متوقع، الذي يجب على الفن أن يكونه.

٤- الصدمات المتلاحقة التي مر بها المجتمع المصري منذ النكسة، والتي عمّقت الحس العشوائي وروح اللا مبالاة المتراكمة أصلاً في طبيعة الشخصية من الماضي السحيق، جعلت التحولات والتغيرات الجذرية

سريعة للغاية (مثل التحول في بنية المجتمع في فترة الانفتاح الاقتصادي في السبعينيات)، وانعكس ذلك بالطبع على التوجه الفني والروح الثقافية بشكل عامٍّ، فأصبح، كما ذكرنا في موضع سابق، لطبقة مُحدَثي النعمة الصاعدة إلى قمة المجتمع، والعائدين من بلاد البترول، أصبح لذوق تلك الطبقات حساب في الإنتاج الفني لعدد غير قليل من الفنانين، وتحولت بذلك مسألة تقييم الفنان من وقوفها على مستوى فنه وعمق ثقافته، إلى مدى نجاحه التجاري وبكم يبيع!

تجدر أخيرًا الإشارة إلى أن ما حدث في المنظر الفني المصري منذ التسعينيات من قطيعة مع الأجيال السابقة عليه، بتأثير من تيارات العولمة، لا يخلو من ظلال رد فعل عنيفة ضد مسألة الهوية التي انشغلت بها الأجيال الفنية السابقة، منذ الخمسينيات وحتى الثمانينيات، وهنا نلاحظ أن المبالغة في المنطلقات غالبًا ما تنحرف نتائجها إلى عكس ما أُريدَ لها... وبنفس التطرف، إلى الحد الذي نرى فيه الآن المؤسسة الرسمية ذاتها، تحاول أن تتواصل مع التيارات الشبابية المعاصرة، المدعومة من مؤسسات أجنبية يتهمها البعض بالغموض والعولمة والتخريب... وتحاول أن تجاريها وتتكلم لغتها عبر قنوات وعناصر شبابية ("دماء جديدة"!) ضئيلة الموهبة، فقيرة الخبرة، منعدمة الرؤية، بل قصيرة النظر، في منظر يكاد، من فداحة مصيبته، يُضحِك، لكنه في الواقع محزن جدًّا، بل مخزٍ ومهين، لفكرة الثقافة اليوم، قياسًا على ما كانته في سنوات الستينيات والسبعينيات البائدة!

مُلحَق الصُّوَر

ملحوظة:

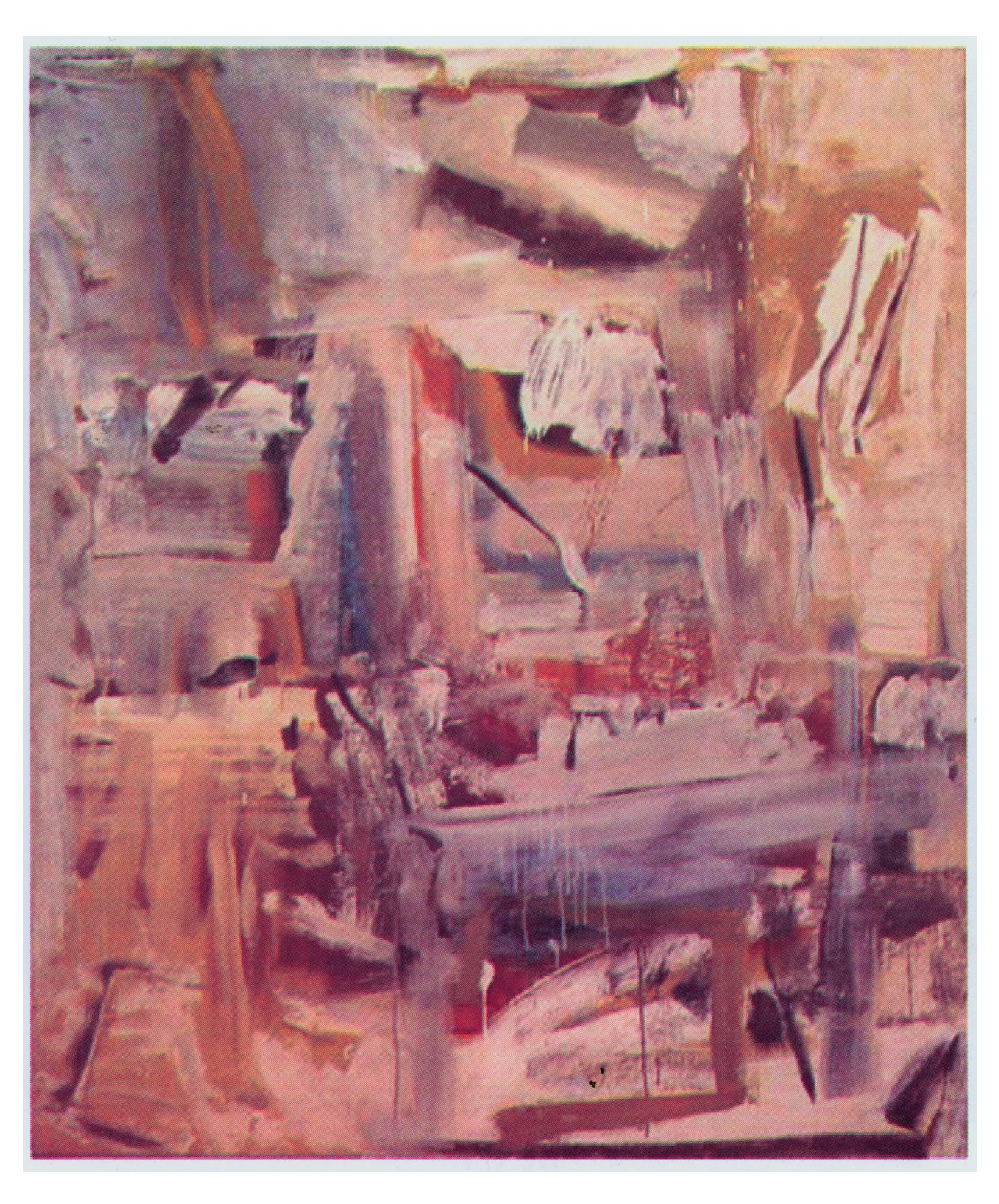
اعتمد هذا البحث، كما ذكرنا، على صور أعمال الفنانين كمرجعية أساسية لقراءتنا التحليلية للفترة الزمنية التي يتناولها البحث بالدراسة، وهنا نورد بعضًا مما تيسّر طباعته من كثير من صور أغلبها معروف وموجود في الكتالوج الورقي والإلكتروني لمتحف الفن المصري الحديث مثلاً، وقد اطّلعنا عليه ورقيًّا كما على كثير من الأعمال الأصلية مباشرة، ونعتذر عن عدم إمكان إرفاق كل ما مررنا عليه منها لكثرته، كما أننا فضّلنا أن نضع ما تيسر منها في جزء منفصل لا في حنايا الدراسة نفسها، وترتيبها يكون حسب ترتيب الأسماء الواردة، تقريبًا. فأملنا كان أن نخرج من هذه الدراسة بنصٍّ قائم بذاته من دون الحاجة إلى استجداء قيمةٍ أكبر بحشوه بكثير من الصور.



عبد الهادي الجزار – الميثاق



عفت ناجي



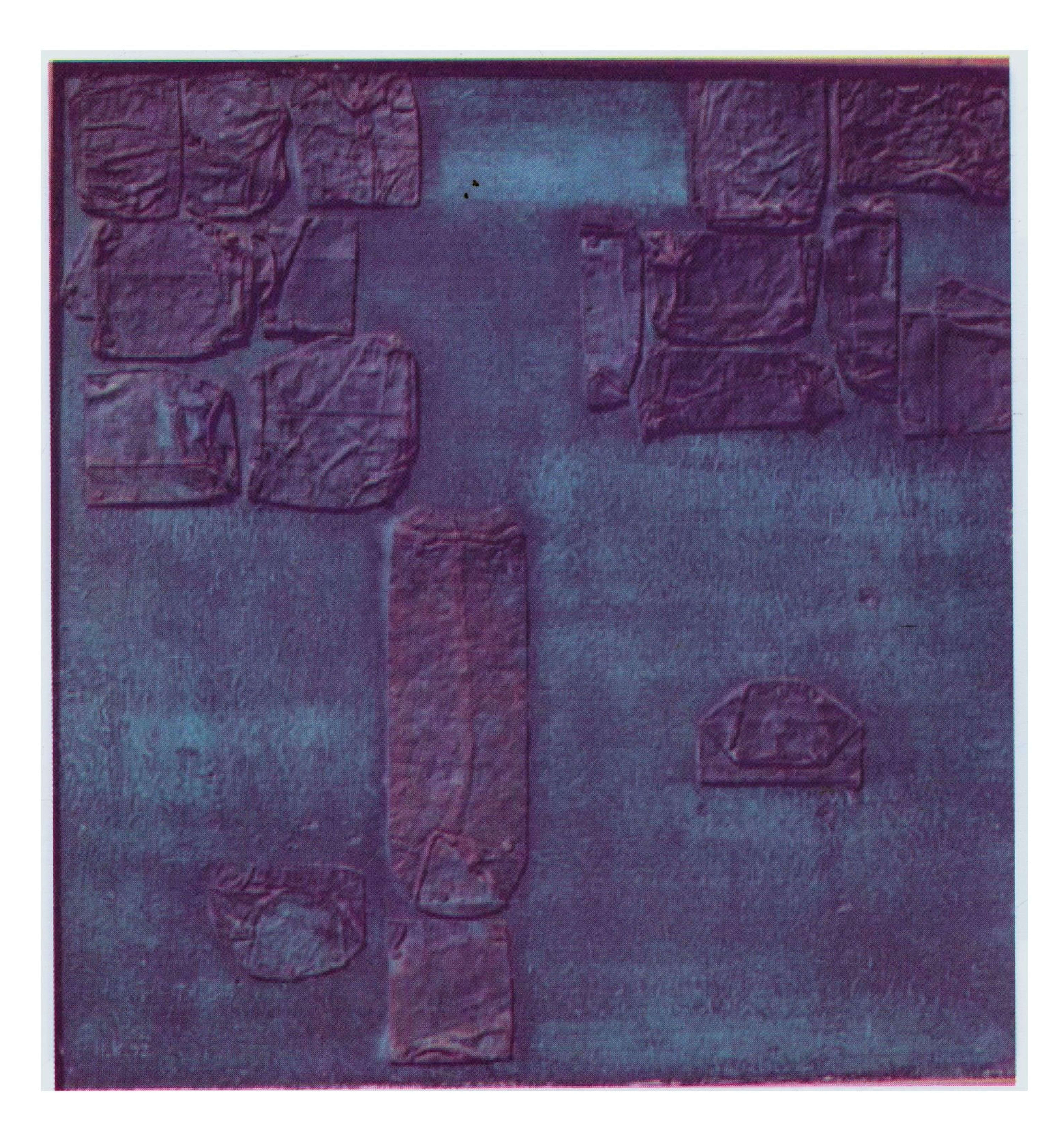
منير كنعان



رمسيس يونان



فؤاد كامل



حمدي خميس



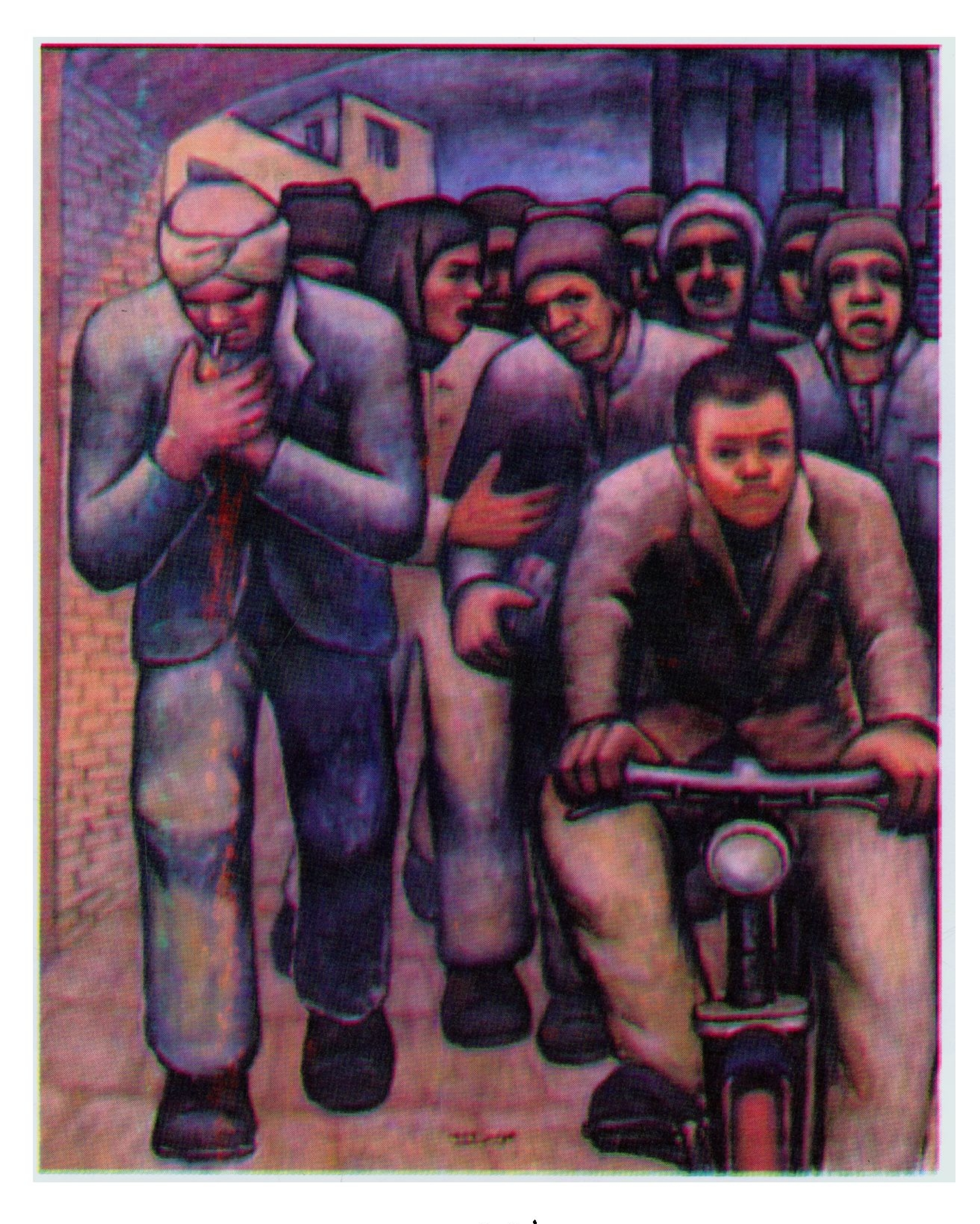
صلاح طاهر



حامد ندا



إنجي أفلاطون



حامد عويس



تحية حليم



حسن سليمان



جاذبية سري



آدم حنين



صبحي جرجس



سعيد العدوي



صبري منصور



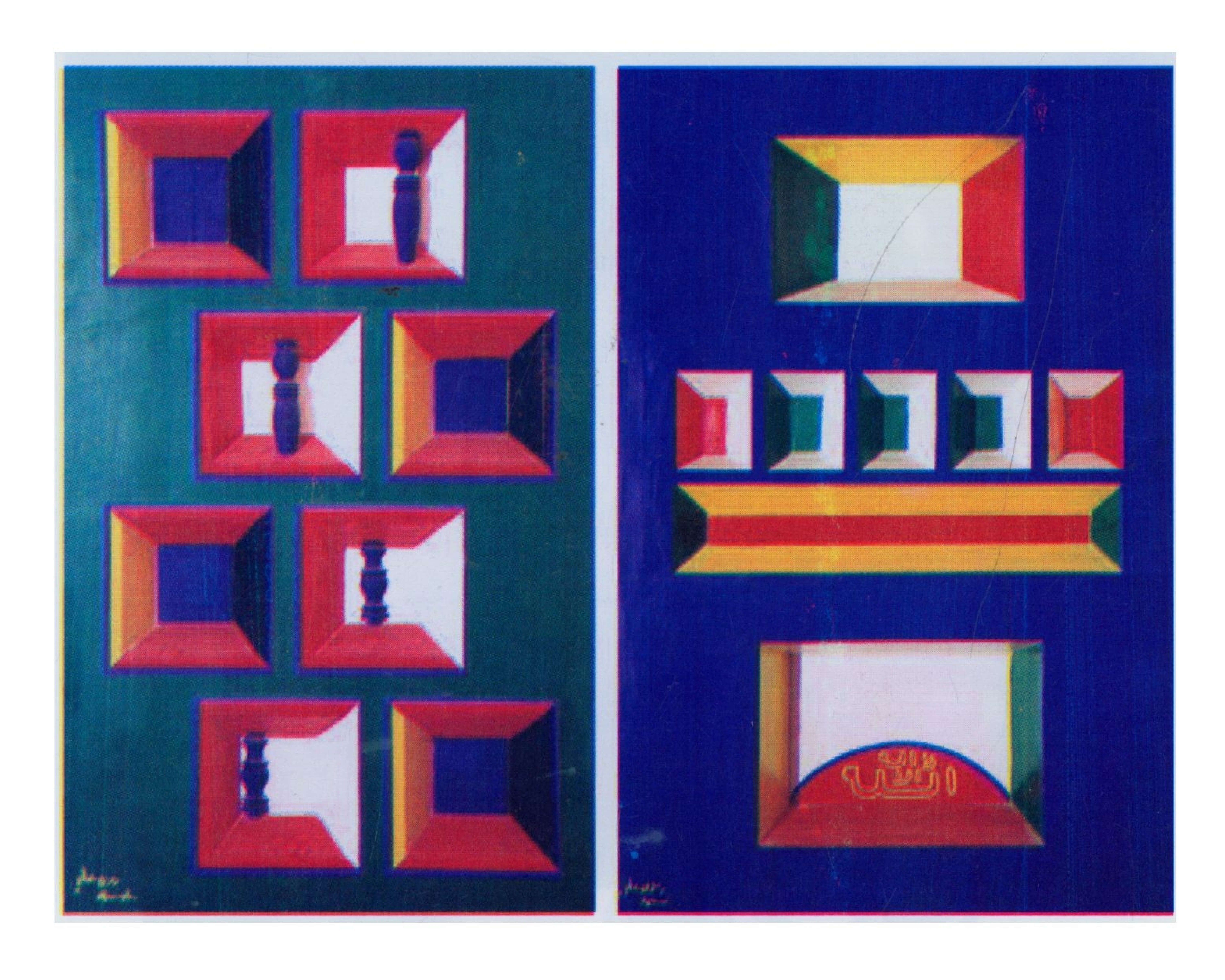
حسين الجبالي



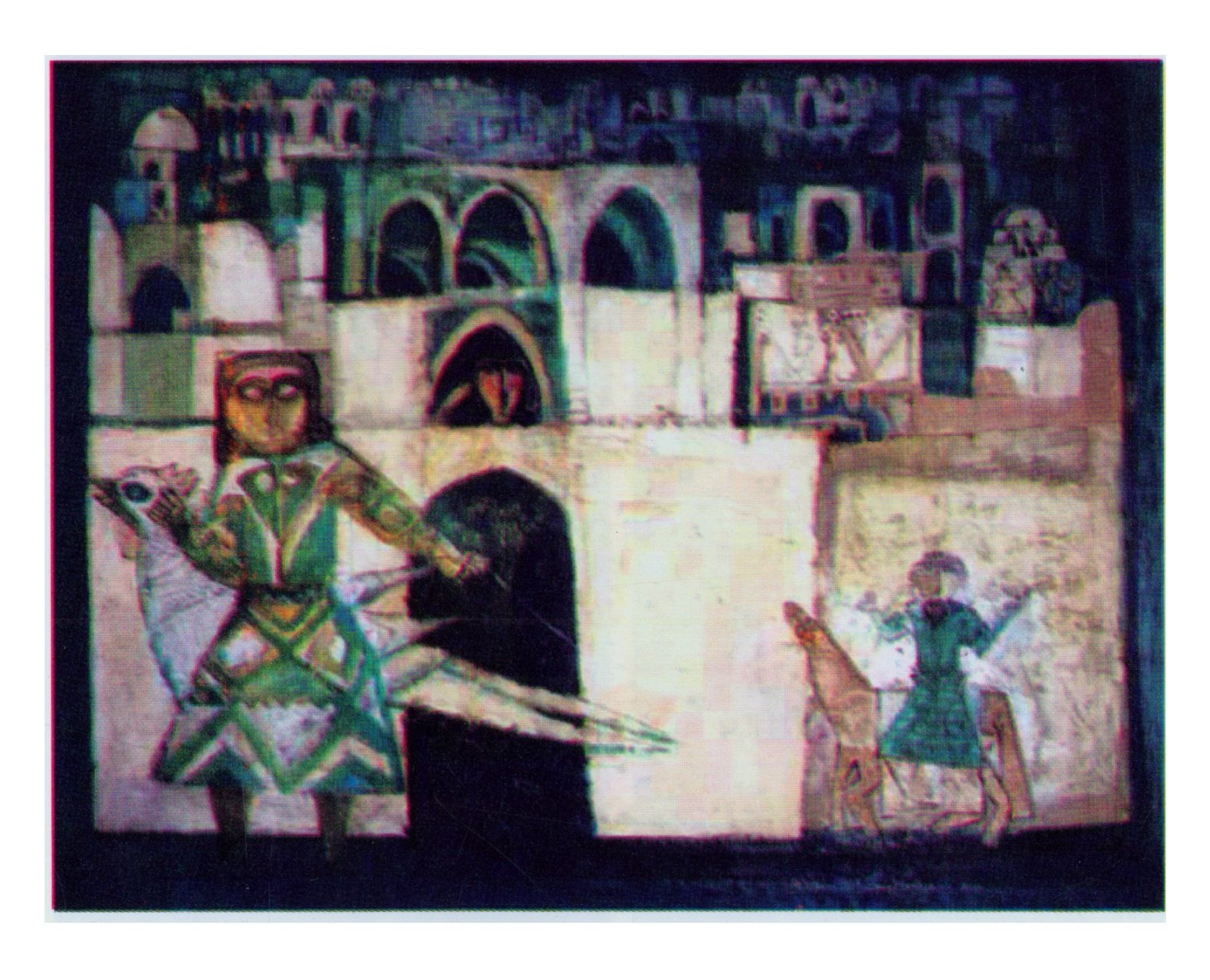
عبد البديع عبد الحي



محمد رياض



رمزي مصطفى



مصطفى الرزار



محمد طه حسين



عصمت داوستاشي

المؤلفون في سطور:

هبة عزت حافظ إبراهيم الهواري

المؤهلات:

- بكالوريوس الفنون التطبيقية تخصص التصميم الصناعي، شعبة الزجاج١٩٩٢، بتقدير جيد.
- دبلوم الدراسات العليا، المعهد العالي للنقد الفني، تخصص النقد التشكيلي ١٩٩٤، بتقدير جيد جدًا.
- ماجستير النقد الفني، تخصص النقد التشكيلي ٢٠٠٢، بتقدير ممتاز.
- دكتوراه الفلسفة في النقد الفني، تخصص النقد التشكيلي ٢٠٠٥، بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بطبع الرسالة على نفقة أكاديمية الفنون، وتبادلها مع الجهات العلمية.

TOEFL SCORE is: (513)

الخبـــرة:

- العمل بقسم التصميم بمصانع شركة النصر للزجاج والبللور من عام ١٩٩٢ حتى عام ١٩٩٤م.

- العمل مدرسة للمرحلة الثانوية الفنية نظام ثلاث سنوات منذ ١٩٩٥ حتى الآن، وزارة التربية والتعليم، جمهورية مصر العربية.

- لها العديد من المقالات النقدية التي نُشر بعضها بمجلة المحيط الثقافي، التابعة لوزارة الثقافة المصرية.

- يتم الإعداد لنشر رسالتي الدكتوراه والماجستير ككتاب بمركز المعلومات بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

خالد محمد البغدادى

المؤهلات العلمية

- الدكتوراه في التربية الفنية.. تخصص التذوق وتاريخ الفن/ كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس ٢٠٠٦.
- ماجستير في التربية الفنية.. تخصص النقد والتذوق الفني/ كلية التربية النوعية/ جامعة المنصورة/ ٢٠٠٠.
- بكالوريوس التربية الفنية/ كلية التربية الفنية/ جامعة حلوان/ ١٩٩١.

العمل والخبرة

- مدرس لمادة «التصوير وتاريخ الفن» بكلية التربية النوعية جامعة المنصورة، وكلية التربية النوعية جامعة كفر الشيخ/ مصر.
- باحث وناقد وفنان تشكيلي منذ عام ١٩٩١.
- ناقد فني في جريدة «القـــاهرة» تصدر عن وزارة الثقافة.
- ناقد فني في جريدة «الوطـــن» القطرية.
- مساعد رئيس تحرير جريدة «البـــلد» المصرية.
- العديد من المقالات النقدية في جريدة «الأهـــرام».
- وجريدة «روزاليـــوسف» اليومية.

- ومجلة «المحيط الثقافي» القاهرية/ تصدر عن وزارة الثقافة.

- وجريدة «بورتــرية» تصدر عن قاعة بورتيريه.

- ومجلة «دبي الثقــافية» تصدر عن دار الصدى للصحافة.

- ومجلة «الدوحة» القطرية.

- ومجلة «إبداع» المصرية.

الكتب والمؤلفات

- كتاب «ذاكــرة الإنســان والمكــــان»:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة/ قطر ٢٠٠٣.

- كتاب «اتجاهات النــقد في فنــون ما بعد الحــداثة»:

الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ ٢٠٠٨.

- كتاب «الفــن التشكــيلى القــطري.. تتابع الأجيال»:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة/ قطر ٢٠٠٧.

- «ثقــافة الصــــورة.. مفــاهــيم جــــديدة»:

كتاب مشترك مع بعض النقاد العرب/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة ٢٠٠٤.

- «تحــــولات النـــص البــصـــري»:

كتاب مشترك مع بعض نقاد الفن العرب/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة/ ٢٠٠٥.

الندوات والمؤتمرات الدولية

المشاركة في العديد من النـــدوات والمؤتمرات الدولية داخل مصر وخارجها.

- «سيكولوجية التربية الجمالية»:

بحث في الأسبوع التربوي الأول/ كلية التربية/ جامعة قطر/ بالتعاون مع اليونسكو/ ٢٠٠٥.

- «ثقافة الصورة... البحث عن استطيقا جديدة»:

بحث في الندوة الدولية عن «ثقافة الصورة» بمهرجان الدوحة الثقافي/ قطر/ ٢٠٠٤.

- «تحولات النص البصري... الآني والقادم»:

بحث في الندوة الدولية عن «تحولات النص البصري» بمهرجان الدوحة الثقافى/ قطر/ ٢٠٠٥.

- «فنون ما بعد الحداثة»:

بحث منشور في الندوة الدولية المصاحبة لبينالي الشارقة السادس/ الإمارات العربية المتحدة/ ٢٠٠٣.

- «مستقبل الفنون التشكيلية في مصر»:

المشاركة في مؤتمر «مستقبل الفنون التشكيلية في مصر» المجلس الأعلى للثقافة/ مصر/ ٢٠٠٧.

- «الفن التشكيلي.. تنوع الرأي والرؤى»:

المشاركة بندوة وورقة عمل في اليوبيل الفضي للجمعية القطرية للفنون التشكيلية/ مهرجان الدوحة الثقافى السادس/ ٢٠٠٧.

- «إهدن.. ملتقى الضوء واللون والجبل»:

محاضرة على هامش سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون/ لبنان/ ٢٠٠٧.

الدراسات والمحاضرات

المشاركة بالعديد من المحاضرات والدراسات واللقاءات في الجهات الآتية:

- **المجلس الأعلى للثقافة**

– ندوة عن «الناقد بدر الدين أبو غازي».. مايو ٢٠٠٩.

– مؤتمر عن «مئوية الفنون الجميلة».. نوفمبر ٢٠٠٨.

– ندوة عن «الناقد نعيم عطية».. مايو ٢٠٠٧.

– مؤتمر عن «الناقد مختار العطار».. مايو ٢٠٠٦.

- **اتحاد الكتاب**

– العديد من المحاضرات عن الفن التشكيلي في البرنامج الثقافي لاتحاد الكتاب/ مصر.

- محاضرة عن «رائد النحت المصري المعاصر.. محمود مختار» اتحاد الكتاب/ مايو ٢٠٠٦.

- محاضرة عن «المغزى الإنساني في الفن المعاصر» اتحاد الكتاب/ يناير ٢٠٠٧.

- محاضرة عن «الفنون التشكيلية في الدقهلية» اتحاد الكتاب/ ١٩٩٤.

- **هيئة قصور الثقافة**

إلقاء العديد من المحاضرات في البرنامج الثقافى لهيئة قصور الثقافة.

- المنصورة

محاضرة عن «الفنان صلاح طاهر» هيئة قصور الثقافة/ مكتبة مبارك/ ٢٠٠٧.

- الزقازيق

محاضرة عن «الفنان محمد شاكر» قصر ثقافة الزقازيق/ هيئة قصور الثقافة/ ١٩٩٨.

- أسوان

ندوة عن «علاقة الفن بالجمهور» قصر ثقافة أسوان/ هيئة قصور الثقافة/ ٢٠٠٧.

- **متحف المنصورة «دار ابن لقمان»**

- محاضرة عن «الإنسان في الفن المعاصر» متحف المنصورة/ قطاع الفنون التشكيلية/ ٢٠٠٤.
- محاضرة عن «صالون الدقهلية العاشر» قطاع الفنون التشكيلية/ متحف المنصورة/ ٢٠٠٦.
- محاضرة عن «البعد الإجتماعى في أعمال الفنان بدوي سعفان» قطاع الفنون التشكيلية/ متحف المنصورة/ ٢٠٠٧.

- **أتيلييه المنصورة**

- ندوة عامة عن «أتيلييه المنصورة» بالمشاركة مع الناقد عز الدين نجيب ومكرم حنين والفنان عصمت داوستاشي.

- لقاء فكري مفتوح عن «أتيليه المنصورة.. الحدث والحديث» بالمشاركة مع الفنان محسن شعلان والدكتور السيد القماش.

- محاضرة بعنوان «مئة عـــام من الإبداع» برعاية السفارة المصرية/ الدوحة/ قطر ٢٠٠٥.

- مُحاضِر في العديد من الندوات والمحاضرات في مصر والسعودية وقطر ولبنان.

شهادات التقدير

الحصول على العديد من شهادات التقدير وميداليات التكريم:

- شهادة تقدير من «اليونسكو» منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة/ للمشاركة في معرض «ثقافة السلام» ٢٠٠١.

- شهادة تقدير من «كلية التربية جامعة قطر» ومنظمة «اليونسكو» للمشاركة في الأسبوع التربوى/ ٢٠٠٥.

شهادة تقدير من «المكتب الثقافي بسفارة جمهورية مصر العربية» في الدوحة/ للمشاركة في المعرض المصري والبرنامج الثقافى ٢٠٠٤- ٢٠٠٥.

- شهادة تقدير من «الجمعية القطرية للفنون التشكيلية» للمشاركة في اليوبيل الفضي للجمعية.

- شهادة تقدير من وزارة الثقافة اللبنانية للمشاركة في «سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون» ٢٠٠٧.

- شهادة تقدير من «قطاع الفنون التشكيلية» للمشاركة النقدية في مهرجان الإبداع الأول ٢٠٠٧.

- شهادة تقدير من «الجمعية القطرية للفنون التشكيلية» للمشاركة في لجنة تحكيم المعرض العام الثاني للشباب/ ٢٠٠٤.
- شهادة تقدير من «نقابة الفنانين التشكيليين» للمشاركة في إثراء الحركة الفنية/ ١٩٩٣.

عضوية النقابات والجمعيات

- عضو نقابة الفنانين التشكيليين.
- عضو جمعية النقاد المصرية.
- عضو مؤسس «بأتيلييه المنصورة» وأمين عامٌ له.
- عضو الجمعية القطرية للفنون التشكيلية.
- عضو جمعية «أصالة» للفنون والتراث.
- عضو جمعية محبي التراث القبطي.

المعارض والأنشطه الفنية

- صالون الشباب منذ عام ٨٩ إلى ١٩٩٥.
- صالون الدقهلية من عام ٩٢ إلى ٢٠٠٩.
- المعرض القطري العام للفنون من ٩٧ إلى ٢٠٠٤.
- مسابقة اليونسكو للسلام والتسامح ٢٠٠١ إلى ٢٠٠٢.
- الصالون الأول لأتيلييه المنصورة ٢٠٠٧.
- سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون/ لبنان ٢٠٠٧.

يوسف ليمود

الدراسة

- تخرّج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٨٧.
- درس الفن في أكاديمية الفن في دورسلدوف – ألمانيا ١٩٩١ – ١٩٩٢.

معارض فردية

- جاليري ميسمر – بازل – سويسرا ٢٠٠٧.
- جاليري ترانز آرت – بونكور – سويسرا ٢٠٠٥.
- جاليري مشربية ظ القاهرة ٢٠٠٣.
- جاليري ميسمر – بازل – سويسرا ٢٠٠٢.
- جاليري مشربية – القاهرة ٢٠٠١.
- جاليري ميسمر – بازل – سويسرا ٢٠٠١.
- جاليري مشربية – القاهرة ١٩٩٩.
- جاليري مشربية – القاهرة ١٩٩٨.
- جاليري ميسمر – بازل – سويسرا ١٩٩٧.
- جاليري زاد الرمال – القاهرة ١٩٩٣.
- جاليري ميسمر – بازل – سويسرا ١٩٩٢.
- جاليري c4١٢ – باريس ١٩٩٢.
- جاليري مشربية – القاهرة ١٩٩٢.

- جاليري ميسمر – بازل – سويسرا ١٩٩١.
- مؤسسة كريستوف ميريان – بازل ١٩٩٠.
- جاليري زاد الرمال – القاهرة ١٩٩٠.
- جاليري الصاوي – مصر الجديدة ١٩٨٩.

معارض جماعية

- المشـــاركة بفيديو "المدينـــة " في مـــهرجان أثينا، ومهـــرجان قبرص لأفلام الفيديو **The Mirror Stage** ٢٠٠٩.
- المركز الثقافي "بروجار" بمدينة بيرن – سويسرا ٢٠٠٨.
- معهد جوته – الإسكندرية ٢٠٠٨.
- متحف الفن الإفريقي الأمريكي – نيو أورليانز – أمريكا ٢٠٠٧.
- البينالي الرابع للتصوير – طهران – إيران ٢٠٠٦.
- المشاركة الدورية في المعرض السنوي «ريجيونال بازل» – سويسرا.

منح وورش عمل

- منحة من مؤسسة كريستوف ميريان – سويسرا ١٩٩١.
- ورشة عمل نيو ميديا – الإسكندرية ٢٠٠٨.

رحلات عمل

الهند، نيبال، وبلاد جنوب شرق آسيا، أعوام: ١٩٩٢، ١٩٩٤، ١٩٩٧، ٢٠٠٠، ٢٠٠٢.

المراجعة اللغوية: محمود عبد الرازق جمعة
الإشراف الفني: هند سمير

يتضمن هذا الكتاب ثلاث دراسات نقدية فنية تتناول بالتحليل النقدي العلمي مسيرة الفن التشكيلي المصري خلال عقدَي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

وقد حرص الدارسون المُعِدّون لهذه الدراسات على أن تكون متضمنة نماذج فنية منتقاة لأهم وأشهر الرواد والفنانين الذين ظهروا خلال الفترة محل الدراسة، مع توضيح أهم العوامل التي أثرت فى هؤلاء الفنانين، وأثرت بالتبعية في هذه المرحلة الهامة من تاريخ الفن التشكيلي المصري.



